9

Nosferatu

REVISTA DE CINE

JUNIO 1992 600 PTS.

GARAY, GUERÍN, JORDÁ Y PORTABELLA

Mirito Torreiro
Esteve Riambau
Quim Casas
Sara Torres
Nuria Vidal
Vicente Ponce
Jesús Angulo
Ricardo Aldarondo
Miguel Marías

Nosferatu
REVISTA DE CINE

Director del PATRONATO
MUNICIPAL DE CULTURA:
Miguel Sagüés

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Isabel Ausín,
Txema Muñoz, Pello Murguiondo,
Sara Torres

Han colaborado en este número:
Quim Casas, Jesús Garay, Joaquín Jordá,
Miguel Marías, Vicente Ponce, Esteve Riambau,
Mirito Torreiro, Nuria Vidal

Responsable de comunicación:
Manu Narváez

Fuentes iconográficas:
Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura, Filmoteca de la
Generalitat de Catalunya, Institut de Cinema Català,
Jesús Garay, José Luis Guerín, Bruno Jordà,
Pere Portabella, Carlos Aguilar, Esteve Riambau,
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián

Foto de portada:
Pasión lejana (*Més enllà de la passió*, 1986),
de Jesús Garay

Diseño, maquetación, arte final
y tratamiento portada:
Toni Galindo y Anna Obradors

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (943)481150

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

Ha colaborado en la edición de este número:
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

ÍNDICE

De un tiempo y de un país.
La portentosa, efímera,
fructífera e irrepetible Escuela de Barcelona,
Mirito TORREIRO 4

Una cierta tendencia (vanguardista)
del cine catalán,
Esteve RIAMBAU 16

Jesús Garay: la línea de la sombra,
Quim CASAS 26

Los motivos de Guerín,
Sara TORRES 38

Joaquín Jordá.
El círculo del perverso,
Nuria VIDAL 48

Numax presenta... y otras cosas,
Joaquín JORDÁ 56

Pere Portabella y algunas marcas
de su soledad fílmica,
Vicente PONCE 60

Entrevista,
Jesús ANGULO,
Quim CASAS,
Sara TORRES 68

Las películas del ciclo,
Jesús GARAY,
Ricardo ALDARONDO,
Miguel MARÍAS,
Joaquín JORDÁ,
Esteve RIAMBAU,
Vicente PONCE 88

Agradecimientos 106

Liberxina 90 (1970), de Carlos Durán

De un tiempo y de un país

La portentosa, efímera, fructífera, e irrepetible Escuela de Barcelona (que tal vez no fue tal)

Mirito Torreiro

Hace pocos días, una alumna ciertamente despistada -o tal vez, e involuntariamente, no tanto- se lamentaba, en un trabajo por lo demás solvente, de que las posibilidades de un joven cualquiera que pretenda hacer cine son en la España de hoy en día prácticamente nulas. *"Hace veinticinco años, había por lo menos dos escuelas de cine, la de Madrid y la de Barcelona; en la actualidad no hay ninguna"*, escribía. Aclaro que mi alumna es una buena cinéfila, va a Filmoteca, tiene un hermano que se dedica al cine *amateur*. Mi primera reacción fue pensar que la chica era un tanto distraída: había confundido una etiqueta publicitaria con una escuela real, con su infraestructura, sus profesores, sus cursos, su titulación académica.

Pero más tarde, en cambio, pensé que al avispado Ricardo Muñoz Suay, el padrino que bautizó con particular fortuna el

invento, le haría mucha gracia comprobar cómo mutan, se modifican, se tergiversan las cosas y las etiquetas: lo que fue una necesaria etiqueta para englobar prácticas fílmicas diferentes entre sí, y una más que necesaria *boutade* para contentar el ojo de quienes concedían subvenciones ha terminado, con el correr de los años, por convertirse en una realidad virtual que excede en mucho los propios logros de la Escuela. Una realidad pasada, eso sí, pero posible. Para algunos jóvenes catalanes de hoy, alguna vez hubo algo parecido a una escuela de cine, y estaba en Barcelona. Sus alumnos hacían unas extrañas películas que de vez en cuando, muy de vez en cuando, proyecta nuestra cinemateca oficial. Algunos de ellos han llegado a ser personalidades públicas más allá del cine -Pere Portabella, ex-senador y político en activo; el prominente arquitecto Ricard Bofill, sin ir más lejos-, otros se cuentan en la actualidad entre los más insignes realizadores en activo del cine español -Vicente Aranda, Gonzalo Suárez-. Y aunque la televisión autonómica no se dé por aludida -es decir, que rara vez emite un filme de los de la "Escuela"-, lo cierto es que de boca en boca ha corrido la especie: hubo -tuvimos- alguna vez en Barcelona una escuela de cine.

¿Pero hubo alguna vez una Escuela de Barcelona?

Hay que comenzar por el principio: antes que una escuela cinematográfica de Barcelona hubo en la Ciudad Condal otras cosas que habrían de nutrir la base de la EdB, muchas de ellas particularmente importantes: una búsqueda de la modernidad que arranca, en el terreno del arte, desde muy atrás, desde la implantación de la *Renaixença* que una burguesía en pos del poder puso de moda en el último tercio del XIX, primero en la arquitectura, y luego en otros terrenos de las artes. Una tradición vanguardista de acusados perfiles que, a pesar de no haber tenido apenas relación con el cinematógrafo, sí enraizó fuertemente en otros campos: el pictórico ("Dau al Set", la revista y el movimiento que impulsaron Arnau Puig, Modest Cuixart, Joan Pons, Antoni Tàpies y el poeta Joan Brossa, y que enlazó el arte catalán con la rica tradición del surrealismo), el arquitectónico, la fotografía. Una tradición de modernidad extendida también a los más efímeros campos de la moda y el diseño -Barcelona fue, desde los 60, la cuna española de la moderna industria publicitaria y la abanderada de la promoción, incluso audiovisual, de la moda- y a la dignificación de la industria editorial, desde antiguo radicada en esta orilla del Mediterráneo. Entre comienzos de los 60 y los primeros 70, Barcelona conoció la notable eclosión de pequeñas pero muy importantes editoriales que marcarían, en los años sucesivos, el desarrollo intelectual de más de una generación. Por ejemplo, de Edicions 62, verdadero faro de la edición en catalán, y que tendría también más tarde su propia firma en castellano, Ediciones Península. De Seix-Barral primero, más tarde Barral Editores, y su promoción del *boom* latinoamericano; de Anagrama, de Kairos, de Tusquets Editores.

Los personajes más inquietos relacionados con estas actividades, desde aspirantes a editores hasta arquitectos, modelos, fotógrafos, actores y escritores confluyeron o directamente crearon, por una u otra razón, los lugares de moda de la *happy* Barcelona de los 60 -Bocaccio, el pub de Tuset, el restaurante La Mariona; la propia calle Tuset, a la cual se le agregó entonces lo de Street para asimilarla a la Carnaby londinense; ciertos lugares de Cadaqués, el Flash-Flash y un corto etcétera- que habría de devenir mítica para propios y ajenos, madrileños incluídos. Una ciudad que se esforzaba por ser la mezcla perfecta de París, Londres y Nueva York, aunque por encima gravitara la sombra pesarosa de la grisura ministerial y represiva del franquismo -o tal vez por eso mismo-, y aunque esa ficción de síntesis se quedara, como así fue, en consumo para unos pocos privilegiados, en su mayor parte hijos de la burguesía más pudiente. Todos los nuevos profesionales inquietos, más los ejercientes o aspirantes a directores de cine, formaron lo que el siempre inspirado Joan de Sagarra bautizara en la época como la *gauche divine*.

Según el editor Jorge Herralde, uno de sus animadores, se trataba de *"un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y cuyo estilo de vida no tenía nada que ver con el estilo puritano y rígido de la gente que militaba, por ejemplo, en el Movimiento Socialista de Catalunya. (...) Si se acepta como hipótesis la existencia de una* gauche divine, *los de la Escuela de Barcelona estaban incluídos en ella en tanto en cuanto formaban parte de este grupo que podemos considerar de 500 o 600 personas que, en Barcelona o en la costa, pululaban por ciertos lugares, y alrededor del cual fructificaron algunos proyectos editoriales, algunas librerías de las que entonces surgían los fotógrafos, etc."*(1).

Un intento de definición

Hay que insistir: ¿pero hubo alguna vez una Escuela de

Barcelona? Evidentemente, sí hubo diferentes prácticas fílmicas rupturistas, realizadas muchas veces de espaldas unas de otras, que eclosionaron hacia 1967. Y hubo sobre todo una muy hábil etiqueta, acuñada por Ricardo Muñoz Suay, un profesional con años de industria a sus espaldas, convertido más tarde no sólo en el principal adalid del invento, sino incluso en productor ejecutivo de Filmscontacto, la iconoclasta productora fundada en 1965 por Jacinto Esteva y responsable de muchas de las películas de esa supuesta EdB. Muñoz Suay tenía una rúbrica fija en la entonces semanal revista "Fotogramas", que habría de convertirse en la portavoz oficiosa del movimiento. Allí, en un artículo publicado el 14 de abril de 1967, y titulado "Nacimiento de una escuela que no nació" (2), dio carta de naturaleza a un movimiento que él mismo había bautizado anteriormente como EdB, y que, como todo aquel que se precie, reivindicó experiencias ajenas anteriores para asimilarlas a las propias y puso en evidencia que, más allá de nombres, lo que sí había en la Ciudad Condal era una inquietud por hacer algo nuevo, un cine que nada tuviera que ver con el cine comercial al uso -tanto el producido en Madrid como el todavía pujante cine de consumo barcelonés-, pero tampoco con el llamado "nuevo cine español". En este sentido, la afirmación teórica de la EdB fue un posicionamiento a la contra que, como siempre ocurre, le acarrearía las iras de tirios y troyanos. Y en todo caso, su cosmopolitismo, que le comportaría odios de los sectores cinematográficos vinculados al catalanismo antifranquista -que no toleraban que en las películas no se abordasen temas candentes y que, además, ni siquiera se hablasen en catalán- quedó igualmente de manifiesto cuando se definió (o más bien fue definida) en línea con la *nouvelle vague* o con el cine de la llamada Escuela de Nueva York, de cuya denominación, según algunos, habría tomado incluso el nombre.

En aquel artículo fundacional, Muñoz Suay destacaba, pues, que la EdB era justamente eso, de Barcelona, y no la escuela catalana que, desde las filas del nacionalismo, algunos críticos prestigiosos como Miquel Porter i Moix propugnaban, y que tampoco tenía nada que ver con la práctica fílmica de los chicos de la EOC (aquí un tanto despectivamente resumidos con el término "la meseta", entonces muy en boga entre la gente de la EdB): *"Esta Escuela de Barcelona no es, ni será, la precisa y deseada escuela catalana a la que, en muchas ocasiones, se refiere, alentándoles, entre otros, el preciso Porter Moix. Ésta nace -o nacerá- partiendo del hecho nacional. Aquella ha brotado y se desarrolla en estos días partiendo de un concepto del realismo cinematográfico adaptado a nuestras diarias circunstancias y conglomerando una visión diferencial que en Barcelona se obtiene de manera diversa a como, por ejemplo, en la meseta"*. Por su parte, Joaquín Jordá publicaba por aquellas fechas en la revista "Nuestro cine", la que tanto contribuyó a propagandear el "nuevo cine español" de la EOC, una supuesta entrevista -en realidad, un artículo de su puño y letra- con Carles Durán a propósito del estreno del primer largometraje de éste, **Cada vez que...**, que era la versión barcelonesa de manifiestos teóricos como los escritos por François Truffaut, los jóvenes airados del cine británico o el de Oberhausen que estaría detrás de la consolidación del "nuevo cine alemán" (3). Después de reivindicar hasta 10 filmes como propios del espíritu de la EdB -de **Fata Morgana** de Aranda/Suárez a **Ditirambo** de Suárez-, y de dejar explícitamente fuera productos como **Mañana será otro día** de Camino, **La piel quemada** de Josep María Forn o **El último sábado** de Pedro Balañá, por *"razones de tipo formal y económico"*, Jordá enumeraba las características que definían, según él, a esa naciente Escuela.

"1.-Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.

2.-Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.

Cada vez que... *(1967), de Carlos Durán*

Brillante porvenir (1964), de Vicente Aranda y Román Gubern

3.-Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.

4.-Carácter experimental y vanguardista.

5.-Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.

6.-Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.

7.-Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.

8.-Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.

9.-Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores".

El diagnóstico de Jordá se puede aceptar en la actualidad, pero a condición de realizar alguna que otra corrección. En primer lugar, lo de sistema cooperativo y trabajo en equipo no admite dudas: en la EdB todos hacían todo, todos se empeñaban, a veces con notorio voluntarismo y nada más, por resolver los problemas derivados de una profesión tan compleja como la que habían elegido. Pero lo de autofinanciación se debe corregir, tal como se verá más adelante: en todo caso, autofinanciación debe leerse aquí como autoadministración de los dineros estatales o de los anticipos que, bien vía Filmscontacto (o lo que es lo mismo, la fortuna personal de la familia Esteva), bien por otras vías, se empleaban en el rodaje estricto de las películas, mientras se esperaba la llegada de las subvenciones.

Lo de preocupaciones formales no sólo es cierto, sino que es la auténtica marca de estilo de la EdB: si algo tiene de importante el movimiento, es justamente su preocupación, en el contexto de un cine asilvestrado cuando no caduco, por la innovación formal, la investigación sobre los mecanismos de significación fílmica y la introducción de ciertas tendencias que, aunque no vanguardistas en un sentido histórico, sí se manifestaban abiertamente entonces en el cine europeo. Respecto a la subjetividad y los límites de la censura, poco hay que decir. Las películas de la EdB chocaron, como todas, con la censura, pero como muy bien reconocería posteriormente Vicente Aranda, la experiencia previa de algunos de los realizadores adscribibles a la EdB ya les había enseñado a hacer las cosas de otra manera. Tras ver cómo su primer filme, **Brillante porvenir** (correalizado con Román Gubern) era limpiamente tergiversado por la censura mediante el simple recurso de cortar la explicación final que daba uno de sus personajes, Aranda entendió que *"de alguna forma, esta lección la aprendimos unos cuantos a la vez, y la consecuencia no fue otra que la Escuela de Barcelona. Nosotros nos dijimos:* 'Cuidado, no es posible atravesar este muro (la censura) sin rompernos la crisma. Hay que buscar la libertad donde sea posible'. *Y*

este terreno fue la fantasía. Era un momento en el que se consideraba, por ejemplo, que el sexo podía ser tan revolucionario como el marxismo, y eso nos lo creímos. Por ese motivo, en ***Fata Morgana*** *ya no me cortaron ni un fotograma, porque la experimentación dejaba automáticamente de preocupar a los censores"* (4).

Eso no fue óbice, insisto, para que Portabella viese denegado el permiso de exhibición de **No compteu amb els dits** hasta que le cambiase, entre otras cosas, el título catalán por la traducción castellana con la cual se le conoce, **No contéis con los dedos**; que Durán nunca pudiese estrenar comercialmente su **Liberxina 90** (con la denegación, además, de participar en el Festival de San Sebastián porque algunas de sus imágenes, según el entonces rector del certamen, Miguel de Echarri, podían herir la sensibilidad de las delegaciones americana y soviética: ¡menuda hazaña!) (5) o que, ya al final, hacia 1968-69, realizadores como el propio Portabella, Bofill, Jordá o Nunes prescindiesen de presentar sus proyectos a la censura... con lo cual se colocaban automáticamente fuera de la legalidad.

Lo de *"personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid"* marca también otro de los aspectos de la EdB, el ya comentado posicionamiento a la contra, que habría de provocar un distanciamiento notorio de los de Barcelona respecto a los jóvenes de la EOC que, al menos generacionalmente, deberían estar próximos a los intereses -artísticos y políticos- de los rupturistas y muy cosmopolitas barceloneses. Fue entonces el momento de la agria polémica que enfrentó a "mesetarios" con "cosmopolitas". Los primeros acusaban a los segundos de olímpico desdén por los intereses de las clases populares, y los segundos, ni cortos ni perezosos, les hacían pasto no sólo de sus bromas a menudo crueles, sino que los usaban -el artículo de Jordá es claro- como blanco de su desprecio (6). Que este mutuo desprecio impidiese la consolidación de ambos movimientos, es altamente improbable. Cuando la polémica se produjo, hacia comienzos de 1968, ya el "nuevo cine español" daba muestras de no haber encontrado su lugar en el mercado y estaba, por tanto, en vías de liquidación -el Director General de Cine, García Escudero, cuya figura se evocará a continuación, cesó de su cargo justamente por esto-, y tampoco eran los filmes de la EdB un portento recaudador, a pesar de algunos ejemplos aislados que sí lo fueron: **Fata Morgana**, sin ir más lejos. Pero la dependencia de ambos movimientos respecto al Estado franquista y sus caprichos censores y subvencionadores les hacía particularmente endebles frente a los embates generales de la alta política y a los intereses propagandísticos del régimen.

A vueltas con Papá Estado

La denominación de Escuela, empero, hay que leerla de otra forma a la luz de la reglamentación que el emprendedor José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro desde el verano de 1962, había logrado hacer aprobar, no sin esfuerzos, y que sentó objetivamente las bases del llamado "nuevo cine español". La Orden ministerial de 19 de agosto de 1964 que presentó en sociedad las "Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía", establecía que tenían prioridad en la obtención de subvenciones los "egresados de la Escuela Oficial de Cine" de Madrid. Así pues, cuando Muñoz Suay habla de "Escuela" no hay que pensar sólo en una corriente estética, sino ante todo en el deseo de equiparar a los futuros miembros de la Escuela, ninguno de los cuales había acabado en la EOC los estudios canónicos de cine -Joaquín Jordá frecuentó las aulas del IIEC, al igual que el entonces guionista Román Gubern, pero sin que ninguno de los dos terminase; Aranda fue rechazado; Suárez vivía entonces en Barcelona y fue un autodidacta puro; Carles Durán, el único con estudios de cine acabados y hasta con dos cortometrajes de fin de curso hechos, había sido alumno del IDHEC parisino, con los Picazo, Camus, Regueiro, Summers, Patino, Fons y compañía que por entonces comenzaban a alumbrar sus primeros proyectos profesionales.

Indudablemente, y más allá de una tradición de vanguardia, extendida entonces en la Ciudad Condal, y más allá incluso de la existencia de un grupo de jóvenes que pretendían hacer un cine distinto, el pilar fundamental que explica la existencia de un movimiento cinematográfico en Barcelona -lo que explica, en realidad, la existencia de todos los nuevos cines europeos desde mediados de los 50 hasta comienzos de los 70- es la política de subvenciones que, favorecida por una Administración interesada en la equiparación con Europa, mostrándose más "abierta" y tolerante, buscaba una normalización airosa para un régimen totalitario en plena operación de maquillaje. Que esa política cinematográfica fracasara, y dramáticamente, hacia finales de 1967 -el cese de García Escudero se produjo en noviembre-, y que las pugnas internas dentro del franquismo liquidaran todo

Liberxina 90 (1970), de Carlos Durán

atisbo de apertura en 1969 cuando el propio valedor de García Escudero, Manuel Fraga Iribarne, recibió la visita del motorista del Pardo-, no es óbice para que hoy se le pueda hacer responsable de la existencia no ya de uno, sino de dos "nuevos cines"; el de los cachorros de la EOC, con su actualización neorrealistizante, y el de los muchachos de la EdB y su deconstrucción post*nouvellevaguista*.

El Estado, pues, pagó el cine como parte de ese maquillaje: los escaparates gratuítos que todo festival cinematográfico proporciona, la normalización aparente que unos filmes no tan censurados como antes podrían representar frente a las democracias europeas, fueron el principal argumento esgrimido por los aperturistas frente a la carcundia más radicalmente troglodítica que poblaba entonces la administración franquista (7). Y de eso se aprovecharon los nuevos cineastas. Se puede afirmar, sin temor a equivocación, que el puñado de largometrajes adscribibles a la EdB no costó a sus realizadores y /o productores ni una peseta, salvo alguna excepción particularmente dramática (8).Tal vez ocurriera lo mismo con el "nuevo cine español"; pero lo cierto es que, en el caso de la EdB, y a la luz de los papeles públicos y privados que se conservan, no cabe duda que el hinchado de costes fue la nota predominante. Si empleamos como base los datos de costes de producción que José Luis de Zárraga calculó para el conjunto del cine español de los 60, veremos que *"el coste medio estimado para las diferentes categorías económicas de películas es, aproximadamente, el siguiente: películas 'caras': 7,8 millones; películas 'extra-baratas': 2,0 millones"* (9).

Pues bien, las películas de la EdB distan mucho de poder ser consideradas como "filmes industriales", toda vez que se realizaban con costes bajísimos, sin pagar a los extras, con equipos mínimos, pagando muy poco a técnicos y protagonistas, y empleando muchas veces recursos propios -escenarios, sobre todo- para ahorrar horas de plató. La producción quedaba como algo realizado entre amigos que, además de compartir las noches de copas y juergas, aparecían de cuando en cuando en algún filme de los de la EdB. Eso no fue óbice, no obstante, para que cuando se ultimó el proyecto del filme-manifiesto de la Escuela, el todavía excelente **Dante no es únicamente severo** de Jordá y Jacinto Esteva, la productora Filmscontacto presentase a la Dirección General, y sin mayores rubores, un presupuesto de 7.826.951 pesetas -casi el coste de la película más cara producida entonces en España-, y que ésta, igualmente sin pestañear, le reconociese un coste de 5.100.000. Aplicado el porcentaje de la subvención,

resulta que **Dante no es únicamente severo** no le costó a Esteva absolutamente nada. O en un caso todavía más llamativo, el de **Noches de vino tinto** de José María Nunes, Filmscontacto presentase igualmente un presupuesto de 6.248.705 pesetas... aunque el filme fuese enteramente rodado en blanco y negro, entonces notablemente más barato que el color: el mismo Nunes reconoce hoy mismo que no costó más de 2,3 millones, mientras que el siguiente, **Biotaxia**, lo hizo con sólo 1,8 millones (10).

Hay muchos más ejemplos, pero no parece prudente bombardear al lector, sobre todo en el corto espacio asignado para estas líneas, con cifras y datos de esta naturaleza. En todo caso, es bueno recordar que, además del inflado de costes, las películas de la EdB se beneficiaron, no sin complicados trámites, instancias y ruegos burocráticos -no deberá extrañar, pues, que en medio de una producción marcada por el más absoluto amateurismo, Filmscontacto se llevase a Barcelona, con contrato, a un abogado y productor madrileño, que como Francisco Ruiz Camps, era un avezado navegante en los meandros de la administración cinematográfica franquista-, de la cláusula del interés especial, es decir, la concesión, por parte de una comisión, de un porcentaje extra de subvención, a tenor de los valores formales y el riesgo estético o cultural de los proyectos presentados. De más está decir que, una vez cesado García Escudero, los personajes que le sucedieron (Robles Piquer primero, y desde 1969 Enrique Thomas de Carranza, quien desmontó en la práctica el tinglado de las subvenciones tal como lo había concebido García Escudero) usaron la misma legislación para, sin modificar una coma, denegar lo que el aperturista García Escudero concedía: ése, y no otro, habría de ser el fin de la muy efímera EdB.

Acteón (1965), de Jordi Grau

Inclusiones, exclusiones

¿Pero quién formó parte realmente de la Escuela de Barcelona? Sobre este punto, todas las versiones, las del momento y las de hoy mismo varían, y no poco. Según unos, al frente de los cuales está José María Nunes, tan sólo el núcleo duro unido alrededor de Filmscontacto puede ser considerado como el animador principal: Esteva, Jordá, Nunes, Durán... y poco más. Según estos, habría una periferia relacionada con el núcleo de Filmscontacto, compuesta básicamente por Ricardo Bofill -autor tan sólo de un corto, **Circles**, 1966, y de un largo, **Schizo**, 1970, que se rodó sin permiso administrativo y que nunca fue exhibido comercialmente, aunque acaba de estrenarse en París después de ser proyectado en el Festival de Venecia de 1991-, y en la cual es imposible obviar a Gonzalo Suárez, que ya en 1966 había realizado sus dos sorprendentes cortometrajes de aprendizaje, **Ditirambo vela por nosotros** y **El horrible ser nunca visto** (que permaneció inacabado), ni tampoco a Vicente Aranda, quien basándose en un guión de Suárez, había realizado en 1965, después de un tira y afloja considerablemente dramático con el guionista, cuyos resultados todavía se pueden ver hoy día, **Fata Morgana**, unánimemente considerado como uno de los grandes antecedentes de la EdB, a pesar de que ni Aranda ni Suárez formaban parte de la "escudería" de Filmscontacto (11).

Pero tampoco conviene olvidar que Pere Portabella, uno de los

Noche de verano (1963), de Jordi Grau

más brillantes exponentes de ese cine de ruptura que, más allá de etiquetas, se realizó en los 60 en Barcelona, era un viejo amigo de Esteva, había colaborado con Jordá, compartió militancia política con Durán y estuvo en el origen del proyecto colectivo del cual nació luego **Dante no es únicamente severo**, aunque las discrepancias personales le llevaran a alejarse del grupo. Todos cuantos estuvieron cercanos a Filmscontacto le consideran uno de los suyos. Su cine de entonces se sitúa inequívocamente en una línea de investigación similar a la de Jordá y Esteva, y es considerablemente más interesante que el candoroso espíritu *naïf* de que dan muestra las películas del malogrado Durán. Portabella, a pesar de que en declaraciones de la época lo negara férreamente dado su mayor compromiso con la militancia política activa que el resto de los hombres de la EdB, marcó claramente sus distancias con el núcleo de Filmscontacto, pero sería absurdo, en la actualidad, negar un mismo deseo de experimentación formal, un idéntico conocimiento de la realidad circundante y un punto de vista similar respecto a la práctica fílmica que sus homólogos de la EdB: excluirlo resulta no sólo un error histórico, sino ante todo una operación perfectamente baladí e improductiva.

Y quedaría todavía otro caso, el de Jordi Grau, caso especial, como reconocía el propio Jordá en su artículo para "Nuestro cine". Ni por formación -era pintor y escritor y había estudiado cine en el Centro Sperimentale de Cinematografía-, ni por origen -había nacido en el seno de una familia ciertamente no de la alta burguesía, e incluso había trabajado como botones en el Liceu-, ni por carrera o posibles o supuestos intereses políticos -su primer largometraje, **Noche de verano**, fue producido por una empresa ligada al Opus Dei, y su propio nombre estuvo relacionado con la compañía fundada por Escrivá, aunque tal adscripción sea ciertamente injusta-, Grau pertenecía al círculo de los de la Escuela.

Pero lo cierto es que, en 1965, el inquieto cineasta había realizado un filme sorprendente, **Acteón**, una muy peculiar revisión contemporánea del universo mítico griego, que poco tiene que ver con su obra anterior o posterior, y que impresionó tan vivamente a los de la Escuela como para que fuese invitado, al término de su primera proyección no oficial en Barcelona, a formar parte del núcleo que por aquellos días preparaba, en largas y nada fructíferas reuniones de trabajo, el embrión de la EdB. Se confirmaba así la aseveración de Muñoz Suay: la Escuela era ya en sus comienzos un vagón de metro, al cual uno podía subirse y del cual uno podía apearse a su gusto y conveniencia.

Fracasos y diásporas

Pero el nombre de Grau está "marcado" por el fracaso de la operación de producción de mayor envergadura de en cuantas se embarcó la gente de Filmscontacto: la imposible realización de un filme sobre las dos Barcelonas, la "chic" de la calle Tuset y la popular del Paralelo, que Grau tenía en mente desde tiempo atrás y que, al socaire del éxito de su **Una historia de amor** (1967) en el Festival de San Sebastián, logró vender nada menos que a Cesáreo González, el productor más famoso del régimen. Se inició entonces una de las operaciones más rocambolescas en la corta y azarosa historia de la EdB: la coproducción entre Filmscontacto y Suevia Films, a través de una empresa creada a tal fin -Proesa- de **Tuset Street**, que tenía que dirigir Jordi Grau y que estaba protagonizada no por la Serena Vergano o la Romy, que eran las musas indiscutibles de la Escuela, sino por... Sara Montiel, que era, además, accionista de la operación.

El resultado fue dramático e ilustra mejor que diez conferencias los límites de la supuesta profesionalidad de la EdB para afrontar la realización industrial de películas. Muñoz Suay, que no consta en los créditos del filme -el productor, según estos, fue el propio Cesáreo González, el director general de producción fue el más tarde Director General de Cinematografía, Marciano de la Fuente, mientras el hombre de Filmscontacto, Ruiz Camps, figura como jefe de producción-, embarcó a sus "chicos" en la historia, con resultados ciertamente funestos: Jordá, Esteva y Teresa Gimpera, que aparecían como actores; Durán, ayudante de producción, y sobre todo Grau, el director, terminaron expulsados de un rodaje que el veterano Luis Marquina habría de firmar como obra suya. Fuera de sus métodos de trabajo habituales, los muchachos de la EdB se demostraron unos profesionales completamente incapaces de integrarse sin traumas en el tinglado, ciertamente más complejo, de la producción industrial. **Tuset Street**, como más tarde **Cabezas cortadas** de Glauber Rocha (también producción de Filmscontacto), sirvió para mostrar la inviabilidad de la salida profesional deseada por Muñoz Suay. Los miembros más prominentes de la EdB ni sabían, ni probablemente querían integrarse en la misma industria que, en buena lógica, habían denostado en sus escritos teóricos.

El fracaso de la película -que vista hoy, además, resulta penosamente *démodé*, por decir algo gentil y bienintencionado-, significó prácticamente el comienzo del fin. Dada la incapacidad de sus miembros para integrarse en la industria saneada y establecida, y reducidos prácticamente a la nada los créditos oficiales, la EdB langui-

Metamorfosis (1970), de Jacinto Esteva

El hijo de María (1971), de Jacinto Esteva

deció penosamente, hasta que cada uno inició una diáspora que la llevó a lugares muy diferentes. Tras rodar el documental **Maria Aurélia Capmany parla d'Un lloc entre els morts** (1969), Jordá emigraría a Italia, donde durante años estuvo realizando filmes de agitación política, muchos de los cuales ni siquiera están firmados. Portabella, por su parte, se adentró en el cada vez más productivo terreno de la deconstrucción fílmica, para realizar dos de sus mejores películas: **Cuadecuc/Vàmpir** (1970) y **Umbracle** (1971), paso previo a un compromiso fílmico-político que culminaría, muerto ya Franco, en el **Informe general**.

Por su parte, Esteva fue quien más resistió. Tras realizar en 1970 **Metamorfosis**, lograría hacer un año después, y con pabellón extranjero, **El hijo de María**, al tiempo que su cada vez mayor pasión por el continente africano le haría concebir dos proyectos que, a la postre, quedaron inacabados: **Mozambique/Del arca de Noé al pirata Rhodes** y **La ruta de los esclavos/La isla de las lágrimas** (ambos de 1971), paso previo a un conjunto de aventuras africanas que este espacio resulta incapaz de resumir, pero que habrían de acabar abruptamente un día de 1985.

Carles Durán, el otro que tampoco está entre nosotros, rodó todavía un ejercicio entre amigos, el corto **BiBiCi Story** (1969); una vez constatado el fracaso de **Liberxina 90** (1970), filme que se negó a cortar tal y como le sugería la censura, terminó dedicándose, y con harto provecho, a tareas de producción: sería desde muy pronto el productor ejecutivo de las mejores películas de Vicente Aranda. Tampoco José María Nunes pudo llevar a buen término nada tras el fracaso de censura de **Sexperiencias**. La suya sigue siendo la experiencia de producción más radical de cuantas parió la EdB. Hombre poco dado a la transacción, el bueno de Nunes no se movió apenas un milímetro de su concepción del cinematógrafo como un ejercicio personal y vigorosamente a contracorriente: sigue siendo el suyo un ejemplo magnífico de coherencia personal.

Y finalmente, quedarían dos ejemplos más de hombres de la/cercanos a EdB cuyas trayectorias resultan en cierto modo ejemplares. Suárez abandonó su acariciado proyecto de las "Diez películas de hierro" tras el fracaso de **Aoom** (1970), que tampoco llegó a estrenarse, para integrarse luego a una industria a la que dio obras del tamaño de **Parranda, Remando al viento** o **Don Juan en los infiernos**: su aprendizaje en la época de la EdB no puede definirse de otra forma que como altamente fructífero. Y lo mismo ocurre con Vicente Aranda, con quien Suárez litigara tan ferozmente por la dirección de **Fata Morgana**. Aranda, que

Don Juan en los infiernos (1991), de Gonzalo Suárez

acaba de ver premiada toda una trayectoria personal con el éxito de público, de crítica y entre sus propios colegas con **Amantes**, es no sólo uno de los mayores profesionales en activo del cine español, sino incluso como Suárez, aunque en otro registro, una de las grandes esperanzas del mantenimiento, en España, de algo parecido a un cine digno.

NOTAS

(1) Declaraciones de Jorge Herralde a E. Riambau y M. Torreiro, e incluídas en: "Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn", Ed. del Departament de Cultura de la Generalitat, Barcelona (en prensa).

(2) Los tan socorridos duendes de la imprenta jugaron una mala pasada a Muñoz Suay y, de paso, arrojaron sin querer sobre la EdB sombras ya desde su bautismo. Parafraseando el célebre filme de Griffith, "Nacimiento de una escuela, que no nación". Pero la supresión de la coma y de la "n" final dejó al artículo con un título sorprendentemente premonitorio: anunciaba algo no nacido, y que tal vez nunca nació como tal, al menos un día determinado y en un determinado lugar.

(3) Joaquín Jordá: "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán" en "Nuestro cine" n. 61, Madrid, 1967, pgs. 36 a 41.

(4) Declaraciones de Vicente Aranda a E. Riambau y M. Torreiro, incluídas en "Sobre el guió, productors, directors, escriptors i guionistes". Ed. del Festival de Cine de Barcelona, 1989 (en castellano: Barcelona, 1990), p. 197.

(5) Carta oficial del Festival de Cine de San Sebastián a Films de Formentera, fechada el 27 de junio de 1971. En dicha carta, Miguel de Echarri, su firmante, comunica a Carlos Durán, director del filme, que no lo podían aceptar *"mientras se mantuviesen determinados planos que nosotros estimábamos ofensivos para EE.UU. de América y la URSS, países invitados oficialmente al Festival"*. Reproducida en Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(6) Sólo a modo de ejemplo, y por no agotar con la cita de todos los artículos que las revistas especializadas de la época reprodujeron, traigo aquí a colación una carta, escrita por Antxon Eceiza y firmada por éste y por Paco Regueiro, firmada el 8 de junio de 1968 y dirigida a Jacinto Esteva Grewe. La carta, que se conserva en los archivos de Filmscontacto y que da el tono no ciertamente ilustrado que a veces adquirió la polémica, se refiere al filme de Esteva **Después del diluvio**, y algunos de sus párrafos no tienen desperdicio. La reproduzco aquí con sus errores de ortografía y/o mecanografía. Después de llamar a Jacinto Esteva *"Apreciado colega"*, los firmantes arremeten: *"Han llegado a nuestros oídos rumores en el sentido de que en*

la película que estás terminando, te propones una vez más insultar al pueblo español, es decir, a la esencia castellana de este pueblo, al que por defender sus eternos valores, hemos estado más de una vez tanto Francisco como yo, a punto de perder el Documento Nacional de Identidad.

Así, según nos han dicho, es decir, nos han asegurado en Cuba, que en tu película, la gente habla en francés en inglés y en catalán, todo ello claro esta que para que nadie, sobre todo ningun obrero español, pueda entenderla y así crear unas minorías aristocráticas y para limitar el acceso a la cultura de la masa . Ademas creemos que la actriz era francesa y muy bella".

La carta está reproducida en su totalidad en Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(7) Sobre el desigual combate librado por el bienintencionado, pero a menudo equivocado García Escudero, véase un librito que no tiene desperdicio: las propias memorias del interesado, "La primera apertura. Diario de un Director General." Ed. Planeta, 1978. En él, se documenta día a día sus encontronazos con los sectores retrógrados de la Iglesia, el Ejército y la Administración; los argumentos esgrimidos por quienes le ponían palos en las ruedas, pero también el candor de algunos de sus propios argumentos. Como todo libro de memorias, tiene su (inmensa) parte de autojustificación; pero no se le puede negar un valor testimonial de excepcional interés.

(8) José María Nunes, uno de los pocos profesionales provenientes de la industria establecida, y sin duda alguna uno de los económicamente más débiles, se empeñó hasta más allá de la prudencia cuando en 1968 realizó por su cuenta y riesgo **Sexperiencias**, que no contó con permiso de rodaje y que no pasó censura, por lo cual tampoco tuvo ningún apoyo estatal de subvención. Nunes vió comprometida tan seriamente su carrera que tardó más de siete años en volver a realizar una película.

(9) José Luis de Zárraga: "La estructura económica del cine español", en AA.VV.: "Siete trabajos de base sobre el cine español". Fernando Torres Ed., Valencia, 1975.

(10) José M. Nunes a Riambau y Torreiro, "Temps era temps".

(11) Entre los antecedentes más notorios del espíritu de la EdB cabe consignar los casos de **Mañana** (1957), el sorprendente debut en la realización de José María Nunes, un filme que, a pesar de sus carencias, de sus excesos y de un posicionamiento *naïf* desarmante, hacía saltar por los aires aspectos tan importantes en la narración fílmica al uso como son la supuesta y sacrosanta neutralidad de la cámara, el borrado de las marcas de enunciación por parte de la instancia narrativa y, en general, un desasosiego considerable en lo que respecta a los mecanismos de identificación del espectador con la ficción que se le propone. También hay que mencionar el primer cortometraje de Jacinto Esteva, **Notes sur l'emigration**, realizado entre Barcelona y Suiza en 1960 al alimón con el italiano Paolo Brunatto, y actualmente desaparecido; **Día de muertos** (1960), el primer cortometraje de Jordá (firmado con Julián Marcos y producido por UNINCI); **Autour des salines/Alrededor de las salinas** (1962), cortometraje semi-documental de Jacinto Esteva producido por Portabella; e incluso, a pesar de que se sale en apariencia de los cánones anteriormente definidos para los filmes de la EdB, el también documental **Lejos de los árboles**, cuyo rodaje comenzó en 1963, cuyo montaje concluyó en 1970, y para la realización del cual Esteva fundara Filmscontacto.

Lejos de los árboles *(1963-70), de Jacinto Esteva*

Esquizo (1970), de Ricardo Bofill

Una cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán

Esteve Riambau

En el desarrollo de la historia del cine catalán, la existencia de la Escuela de Barcelona no fue un hecho aislado ni mucho menos casual (1). Su importancia cuantitativa fue reducida y, objetivamente, sólo se pueden adscribir a su órbita una docena de largometrajes y algunos cortos. Pero algunas de las tradiciones artísticas que la sustentaron procedían de experiencias vanguardistas enraizadas con la cultura catalana de este siglo que, desgraciadamente, no habían tenido una traducción cinematográfica equivalente a la producida en otros países. Del mismo modo, la estela profesional de muchos de los integrantes de aquel movimiento sigue hoy plenamente vigente. En algunos casos, ciertamente, por derroteros muy distintos a los de la época, incluso en otras áreas de expresión artística. Pero, en todos ellos, la impronta de la Escuela fue no sólo decisiva sino susceptible de determinadas herencias perfectamente identificables.

No quiero decir con ello que haya habido o deba haber otras Escuelas de Barcelona similares a la genuina. El momento histórico en que ésta se produjo y el peso específico de la personalidad de Jacinto Esteva fueron suficientemente significativos para que el fenómeno, como tal, fuera irrepetible. Pero sí conviene recordar que la tradición vanguardista catalana se ha traducido -en un sentido generosamente amplio del término- en diversas manifestaciones cinematográficas que, con o sin etiquetas, periódicamente aportan aires de renovación a un panorama general caracte-

rizado por la necesidad de mimetizar los modelos narrativos e industriales del cine hegemónico en el que, por desgracia, el papel de las pequeñas cinematografías nacionales siempre será meramente testimonial.

El cosmopolitismo barcelonés favorece, sin duda, esa inquietud por lo nuevo, por lo experimental, por la adaptación y la reinterpretación de las vías más innovadoras que circulan por otras capitales mundiales de la cultura. Pero no se puede deslindar esa utopía vanguardista vinculada a la capital catalana de la realidad histórica a la que se halla geográfica, política y administrativamente vinculada. Precisamente, uno de los puntos de mayor interés que ofrece el fenómeno de la Escuela de Barcelona procede de su ubicación en pleno franquismo, de su oposición al llamado "cine mesetario" -en la beligerante terminología de la época- y de sus ansias de reflejarse en el espejo mágico de otros "nuevos cines europeos".

La experiencia no había surgido de la nada, en todo caso fue el brote definitivo de una serie de raíces subterráneas que coincidieron en un momento y un lugar precisos. Y cuando el recrudecimiento de la dictadura franquista acabó, a finales de los sesenta, con la efímera vida de la Escuela de Barcelona y otros espejismos de libertad, los supervivientes del naufragio se dispersaron. Pero algún día habrá que rastrear a fondo sus inmediatas secuelas en los activos focos de cine *underground* y militante surgidos durante la década de los setenta, un imprescindible eslabón perdido entre el último tramo de la recta hacia la desintegración de la dictadura y la actual adolescencia democrática.

Una lectura sesgada del cine español

A partir de la trayectoria de Pere Portabella, Joaquín Jordá, Jesús Garay y José Luis Guerín -los cuatro cineastas seleccionados para esa peculiar muestra de cine catalán celebrada en San Sebastián-, es posible trazar una insólita perspectiva histórica. Desde la sombra de la clandestinidad, la marginación o una asumida vocación experimental, sus respectivas obras tienen cabida en un arco representativo del cine español de los últimos treinta y cinco años.

El rastro cinematográfico de Portabella parte de 1958 cuando, en compañía de Leopoldo Pomés y Carlos Saura, intervino -desde Madrid- en la realización de un cortometraje sobre la *bailaora* flamenca "La Chunga", al que seguiría el proyecto de un documental sobre los toros. Posteriormente, su nombre se halla vinculado a la producción de **Los golfos** (1959) de Carlos Saura, **El cochecito** (1960) de Marco Ferreri y **Viridiana** (1961) de Luis Buñuel, tres de los filmes más representativos en el preámbulo al "Nuevo Cine Español".

Fue a través de UNINCI -la productora orgánicamente vinculada con el PCE- como conoció a Joaquín Jordá, otro catalán afincado en Madrid. Éste había estudiado en la Escuela Oficial de Cine pero, después de haber realizado el cortometraje **Día de muertos** y de algunos contactos con el cine de género, regresó a Barcelona. En los prolegómenos de la Escuela de Barcelona fue acogido por la hospitalidad de Portabella y de esa relación nacieron dos guiones -"Guillermina" y "Humano, demasiado humano", no realizados- y una cierta rivalidad entronizada con los odios y pasiones que caracterizaron la Escuela de Barcelona. La reconciliación no llegó a materializarse en el proyecto colectivo **Dante no es únicamente severo** (1967), aunque en este caso las divergencias de Portabella que motivaron la desvinculación del cortometraje que después se llamaría **No compteu amb els dits** del proyecto unitario no se produjeron con Jordá sino con Esteva.

Posteriormente, mientras Portabella colaboraba con el poeta Joan Brossa en la realización de **Nocturno 29** (1968), Jordá fracasaba en su intento de adaptar "Cosmos", de Witold Gombrowicz, pero se aproximaba a la novelista Maria Aurèlia Capmany a través de un documental sobre su obra "Un lloc entre els morts". Eso sucedía en 1969 y, tras la

***Después del diluvio** (1968), de Jacinto Esteva*

diáspora de la Escuela, Jordá se exilió en Italia y Portabella permaneció en Barcelona, pero ambos se sumergieron en el cine militante. El primero rodó **Portugal, país tranquilo** y una serie de trabajos para UNITEL-FILM, la productora del PCI, a los que seguiría **Numax presenta**, un filme sobre el proceso de ocupación y autogestión obrera de una fábrica realizado en España en 1979, ya después de su retorno. El segundo, después de la negativa administrativa a autorizar el cartón de rodaje para **La cola del gusano** (título oficial de **Cuadecuc/ Vàmpir**) porque su soporte era en 16 mm., radicalizó su postura y rodó desde la clandestinidad **Umbracle** (1971), **El sopar** (1974) y una serie de cortos militantes producidos en sintonía con experiencias docentes en la Escola Aixelà y el Institut del Teatre.

Fueron precisamente una serie de alumnos de un curso de dirección impartido por Portabella en esa institución quienes colaboraron con Jesús Garay en la realización de una peculiar versión de "La caída de la casa Usher". Ese santanderino que en su tierra había realizado algunos filmes en Super 8 llegó en 1972 a Barcelona, como años antes lo habían hecho el valenciano Ricardo Muñoz Suay, el portugués José Mª Nunes, el asturiano Gonzalo Suárez, la italiana Serena Vergano o la melillense Romy, algunos de los nombres fundamentales de la Escuela de Barcelona. Pero la Ciudad Condal ofrecía a principios de los setenta una imagen muy distinta a la que presentaba una década antes. La efímera eclosión de la Escuela se había disipado, pero su herencia era patente en los grupos del entonces llamado "cine alternativo" que asimilaba las consecuencias del mayo del 68. Garay aterrizó en un caldo de cultivo en el que también bullían Jordi Cadena, Enrique Vila-Matas, Ramón Font, Emma Cohen, Mario Gas o Gustau Hernández. Precisamente coincidió con éste en su trabajo en la sede barcelonesa de la Filmoteca Nacional y también en la crítica del semanario "Destino" bajo el seudónimo colectivo de F. Creixells.

Poco después, con las primeras elecciones democráticas, Portabella emergió a la superficie con **Informe General** (1977), una crónica de la transición política vista desde la óptica de alguien que conocía bien sus entresijos como impulsor de la Assamblea de Catalunya y otras plataformas antifranquistas. La película no se llegó a estrenar comercialmente, pero toda su obra cinematográfica -gran parte de ella hasta entonces prohibida- fue objeto de una retrospectiva celebrada en Filmoteca en enero de 1978. Ya en esa fecha, José Luis Guerín -el único genuinamente barcelonés entre esos cuatro realizadores- había realizado tres cortos y tres largometrajes en formatos subestándar y Garay sustituía el referente de Edgar Allan Poe por el de Julio Verne en la realización de **Nemo** (1977), una insólita adaptación de "Veinte mil leguas de viaje submarino" rodada en 16 mm.

La historia oficial

La instauración de la democracia no alteró esa histórica tendencia vanguardista del cine catalán. Pero sí la reformuló en función de los nuevos parámetros de una "historia oficial" que parte de finales de 1977, cuando Cataluña inició la recuperación de su patrimonio nacional. Hechos como el retorno de Josep Tarradellas -Presidente en el exilio- y la restauración de la Generalitat a finales de 1977 o la celebración de las elecciones al Parlamento catalán en 1980 -con el triunfo de la coalición nacionalista conservadora encabezada por Jordi Pujol- sentaron la base de una reivindicación de la identidad catalana progresivamente consolidada a través de diversos aparatos culturales. Desde un punto de vista cinematográfico, el proceso de recuperación de la memoria histórica experimentado por el cine español de aquellos años tuvo su reflejo local en títulos tan emblemáticos como **La ciutat cremada** (1976) de Antoni Ribas o **Companys, procès a Catalunya** (1978) de Josep Mª Forn.

Pero la euforia, fruto de una situación excepcional, duró poco tiempo. Simplemente el necesario para volver a una realidad especialmente vulnerable al impacto de la crisis económica de los ochenta. Superados los primeros titubeos de la incipiente democracia española, Barcelona recuperó su condición de segundo centro cinematográfico del Estado español, con un porcentaje cercano al 25% del total de la producción. Sin embargo, en números absolutos, también acusó proporcionalmente las elocuentes cifras estatales de la crisis: descenso de la producción española desde 114 largometrajes en 1980 hasta los 69 de 1987 y reducción de las 738 salas existentes en Cataluña en 1980 hasta las 373 de 1988, con la consiguiente disminución del número de espectadores (2).

Más graves resultan, sin embargo, las revelaciones contenidas en la primera memoria del Departamento de Cultura de la Generalitat (mayo 1980-diciembre 1982). Según sus datos, el cincuenta por ciento de los catalanes no iban nunca al cine y sólo un cinco por ciento del total de los ingresos de las

Cua de cuc/Vàmpir (1970), de Pere Portabella

películas vistas en Cataluña correspondían a la producción catalana. Frente a esas cifras, el organismo autonómico recogió las conclusiones de iniciativas propias de la transición política -como el Congrès de Cultura Catalana (1977) o las Converses de Cinema de Catalunya (1981)- y se lanzó a la creación de la necesaria infraestructura de acuerdo con cuatro grandes líneas de actuación: el refuerzo de la industria audiovisual, la potenciación de sus aspectos culturales, la utilización de esos elementos como instrumentos de normalización lingüística y la recuperación del patrimonio cinematográfico.

No obstante, durante la primera mitad de la década de los ochenta, la prioridad de esas iniciativas recayó antes sobre la normalización lingüística -la lucha por reintroducir el uso del catalán en unos medios de comunicación masivamente monopolizados por el castellano- que sobre la producción. Ciertamente, la crisis de la industria cinematográfica tampoco favorecía espectaculares medidas de saneamiento. Pero si la producción catalana descendió de 41 largometrajes en 1981 -14 de los cuales correspondían a cine erótico- a sólo 13 en 1985, también debe especificarse que las ayudas del Departament de Cinema al doblaje (dobles versiones -castellano/catalán- del cine producido en Cataluña o de producciones extranjeras al catalán) superaban el porcentaje de subvenciones a la producción. Por otra parte, el progresivo incremento del coste de la producción -en 1981 el coste medio de un largometraje no llegaba a los quince millones de pesetas, mientras en 1985 superaba los setenta- y la llegada de los socialistas al Gobierno del Estado español en 1982 no hicieron sino empeorar la situación (3).

Con sólo 13 largometrajes producidos y una subvención a la producción que apenas superaba los diez millones de pesetas, el cine catalán tocó fondo en 1985. Para entonces, sin embargo, TV3, la televisión autonómica catalana (con emisiones exclusivamente en esta lengua), ya emitía regularmente y la Generalitat desplazó su política de normalización lingüística hacia ese medio -aunque fuera al precio de doblar series norteamericanas en horas de máxima audiencia-, reservando para el cine una mayor dotación que reflotara una industria cinematográfica incapaz de levantar cabeza por sus propios medios (4). De este modo, con el realizador Josep Mª Forn como nuevo Director General de Cinematografía y con el beneplácito de Fernando Méndez Leite desde la administración estatal, el cine catalán inició un nuevo período -aún hoy vigente- de estabilización en la producción -entre quince y veinte largometrajes anuales- mediante el incremento de las subvenciones -desde 77 millones en 1986 hasta 259 en 1990 (a los que se debe añadir un convenio con TV3 por valor de otros 450 millones)-, pero sin que la industria privada haya conseguido un definitivo nivel de consolidación.

En acertada frase del actor Juanjo Puigcorbé referida a las productoras catalanas, *"ahora*

hay muchas pero son pequeñas y, en vez de haber tiendas y supermercados, lo que predominan son los tenderetes" (5). Por otra parte, si la Ley Miró y la política de subvenciones propiciada por su sucesor Méndez Leite favoreció la operatividad de la figura del realizador-productor, la ley del péndulo llevaría al cine español en general, de la mano de Jorge Semprún como Ministro de Cultura y Enrique Balmaseda como director del ICAA, hacia la potenciación de un aparato industrial cuya capacidad de iniciativa autónoma se ha revelado insuficiente. Frente al hecho de que la suma de subvenciones (estatales, autonómicas y derechos de antena televisivos) con las que se realiza una película rozan el cincuenta por ciento de presupuestos a menudo sospechosos de hipertrofia, el Gobierno Catalán justifica su participación aduciendo un carácter cuantitativamente subsidiario de la del Ministerio español y definido como *"un plus a la catalanidad"* por el escritor Xabier Bru de Sala cuando era Director de Promoción Cultural de la Generalitat.

Visto con anticipado recelo por los exhibidores y distribuidores -cuya incidencia en las presiones para erradicar restricciones lingüísticas de las Converses de Cinema de Catalunya fue notable-, el cine catalán también ha convertido al sufrido espectador local en víctima de sucesivas frustraciones. Sólo recientemente la aceptable carrera comercial de comedias como **Boom Boom** (1990), **¿Ho sap el ministre?** (1991), **Un submarí a les estovalles** (1991) o **¿Que t'hi jugues Mari Pili?** (1991) y **Aquesta nit o mai** (1992) ha abierto nuevas esperanzas. A pesar de ello, salvo contadas excepciones, las películas catalanas se estrenan tarde y mal. Peores son sus condiciones de exhibición en otras plazas españolas y, en general, son carne de cañón de las redes de distribución y exhibición controladas por las multinacionales. Por otra parte, la promoción de la que ha gozado el cine catalán en la televisión autonómica también ha distado mucho de ser ejemplar. Su programación nunca ha sido regular y, en algunas ocasiones, relegada a horarios de madrugada habitualmente destinados a saciar la morbosidad de espectadores con insomnio.

Antiguos alumnos

Lógicamente, el afán del cine catalán por abrirse espacios hasta ocupar una situación normalizada ha derivado gran parte de su producción hacia la recuperación de los géneros tradicionales. Sin entrar aquí en la valoración de su contenido, el cine histórico en la línea de **La ciutat cremada**, las adaptaciones literarias, el cine negro enraizado con el producido en Barcelona durante la década de los cincuenta o la comedia derivada de las normas de juego instituidas por los primeros filmes de Francesc Bellmunt han sido algunos de los terrenos más frecuentados por el paisaje del reciente cine catalán, de características no siempre coincidentes con las del resto del Estado (6).

La progresiva estabilidad política no ha impedido, sin embargo, que la producción catalana de los últimos quince años también haya generado un significativo porcentaje de producciones situadas al margen de una estric-

***Boom Boom** (1990), de Rosa Vergés*

Estació central (1990), de Josep Anton Salgot

voluntad comercial. En cualquiera de los tres grandes períodos en que se puede dividir el cine de este país durante los últimos años -una primera etapa de "transición democrática" comprendida entre 1975 y 1980, un segundo bloque de "normalización lingüística" que se prolonga hasta 1986 y un tercer período de "consolidación industrial" que sigue hasta la actualidad- han tenido cabida ese tipo de productos habitualmente presentes en el palmarés de los premios de cinematografía que la Generalitat concede desde 1982.

En los primeros años del postfranquismo esa vía alternativa surgió en la onda de la ebullición reivindicativa del *"pasado que nos han escamoteado" -leit motiv* publicitario utilizado por Antoni Ribas para el estreno de **La ciutat cremada**- a través de la vía documentalista abierta desde una legalidad tolerada por **La Nova Cançó** (1975), una visión de la resistencia antifranquista perpetrada desde la canción de protesta catalana. El ejemplo de Francesc Bellmunt fue inmediatamente seguido por las incursiones en herencias sociales hasta entonces ocultas que emprendieron Ventura Pons con **Ocaña, retrat intermitent** (1978) y Gonzalo Herralde -un "cachorro" de la Escuela de Barcelona (su hermano, el editor Jordi Herralde, era miembro de la firma que produjo **Liberxina 90**)- con **Raza, el espíritu de Franco** (1977) y **El asesino de Pedralbes** (1978). Paralelamente, una intensa actividad en el terreno del cortometraje y la existencia del **Noticiari de Barcelona** promovido desde el Ayuntamiento de la ciudad a partir de 1977 motivaron que las conclusiones del ámbito de análisis histórico de las Converses de Cinema a Catalunya incluyeran un párrafo en el que, significativamente, se reconoce que *"el hecho más relevante del tardofranquismo es la aparición de respuestas cinematográficas alternativas y resistencialistas, como el cine* underground *y el cine militante".*

Posteriormente, tras un improvisado aprendizaje profesional mediante el *thriller* **Tatuaje** (1976), Bigas Luna abrió sus horizontes con **Bilbao** (1978) y **Caniche** (1978) como preámbulo a una obra ulterior en la que ha intentado compaginar su universo personal con un cierto espíritu de expansión internacional heredado de las directrices del malogrado productor Pepón Coromina. Josep Anton Salgot, primero con **Mater Amatísima** (1980) y después con **Estació central** (1990), puede considerarse como un aventajado discípulo también subsidiario de las influencias del diseño que ya había acusado la Escuela de Barcelona.

No menos inquietante resulta el mundo de Agustí Villaronga, autor de **Tras el cristal** (1985) y **El niño de la luna** (1989), aunque su atracción hacia universos insólitos se ha detenido momentáneamente ante la difícil adaptación de "La mort i la primavera", la novela póstuma de Mercé Rodoreda. El panorama también incluye la lectura de los textos del poeta J. V. Foix realizada por Jordi Cadena en **Es quan dormo que hi veig clar** (1988) o del universo mágico de Joan Brossa en **Entreacte** (1988) a cargo de Manuel Cussó-Ferrer, también autor de

L'última frontera (1992), un reciente ensayo cinematográfico sobre la obra de Walter Benjamin. Ambos ejemplos insistirían en la actualización de la tradición de la Escuela de Barcelona, directamente evocada por Ricardo Bofill cuando eligió la Mostra de Venecia de 1991 para realizar la primera proyección pública de su largometraje experimental **Esquizo** (1970), después estrenado comercialmente en una sala parisina.

Hace poco, Joaquín Jordá ha realizado en esa misma onda **El encargo del cazador** (1990), un documental sobre Jacinto Esteva producido por Televisión Española, pero su trayectoria queda al margen del cine catalán. En los últimos años reside en Madrid, donde ha reciclado su carrera como guionista de títulos como **La vieja música** (1985) de Mario Camus, **Golfo de Vizcaya** (1985) de Javier Rebollo, **Trío** (1986) de Andrés Linares y **El Lute** (1987) o **Los jinetes del Alba** (1990) de Vicente Aranda -otro "antiguo alumno" de la Escuela-, además de preparar un nuevo proyecto como realizador. También Portabella ha vuelto a situarse tras las cámaras con **Pont de Varsòvia** (1990) desde un asumido retorno a su concepción del lenguaje cinematográfico que incluye una estrecha colaboración con el músico Carles Santos y abre las puertas a un retorno a su oficio que parece definitivo. Por el momento, éste ya se ha materializado con la producción del mediometraje **Art a Catalunya** (1992), diversos encargos documentales en proceso de realización y un nuevo proyecto de largometraje. José Mª Nunes -que reclama el título de pionero de la Escuela de Barcelona con **Mañana** (1957) y formalizó su adscripción al movimiento con **Noche de vino tinto** (1966)- también anuncia el rodaje de un filme, **La res pública**, protagonizado por Serena Vergano y Enrique Irazoqui y que *"se inscribe totalmente en lo que era la Escuela de Barcelona, por su concepción ideológica y porque sigue siendo un proyecto plenamente vigente, como demostró Portabella con su* ***Pont de Varsòvia****"* (7).

Herencias y coincidencias

Involuntarios hijos adoptivos de esa tradición (8), Garay y Guerín dieron sus primeros pasos en la realización al margen del cine catalán. El primero, tras su incipiente etapa santanderina, trasladó su "fábrica" a Barcelona para realizar el citado **Nemo** y el posterior **Manderley** (1980), una nueva aproximación cinematográfica al pintor Ocaña realizada antes de su participación en el filme colectivo **Géminis** (1981), producido en Santander. No fue hasta cinco años después cuando reapareció con **Més enllà de la passió** (1986) y **La banyera** (1989), dos producciones ya beneficiadas por subvenciones públicas que gozaron de una excelente acogida crítica y premios en festivales internacionales que no impidieron su estreno comercial en pésimas condiciones.

Tras una fecunda etapa en formatos subestándar, Guerín emprendió el rodaje de **Los moti-**

L'última frontera (1992), de Manuel Cussó-Ferrer

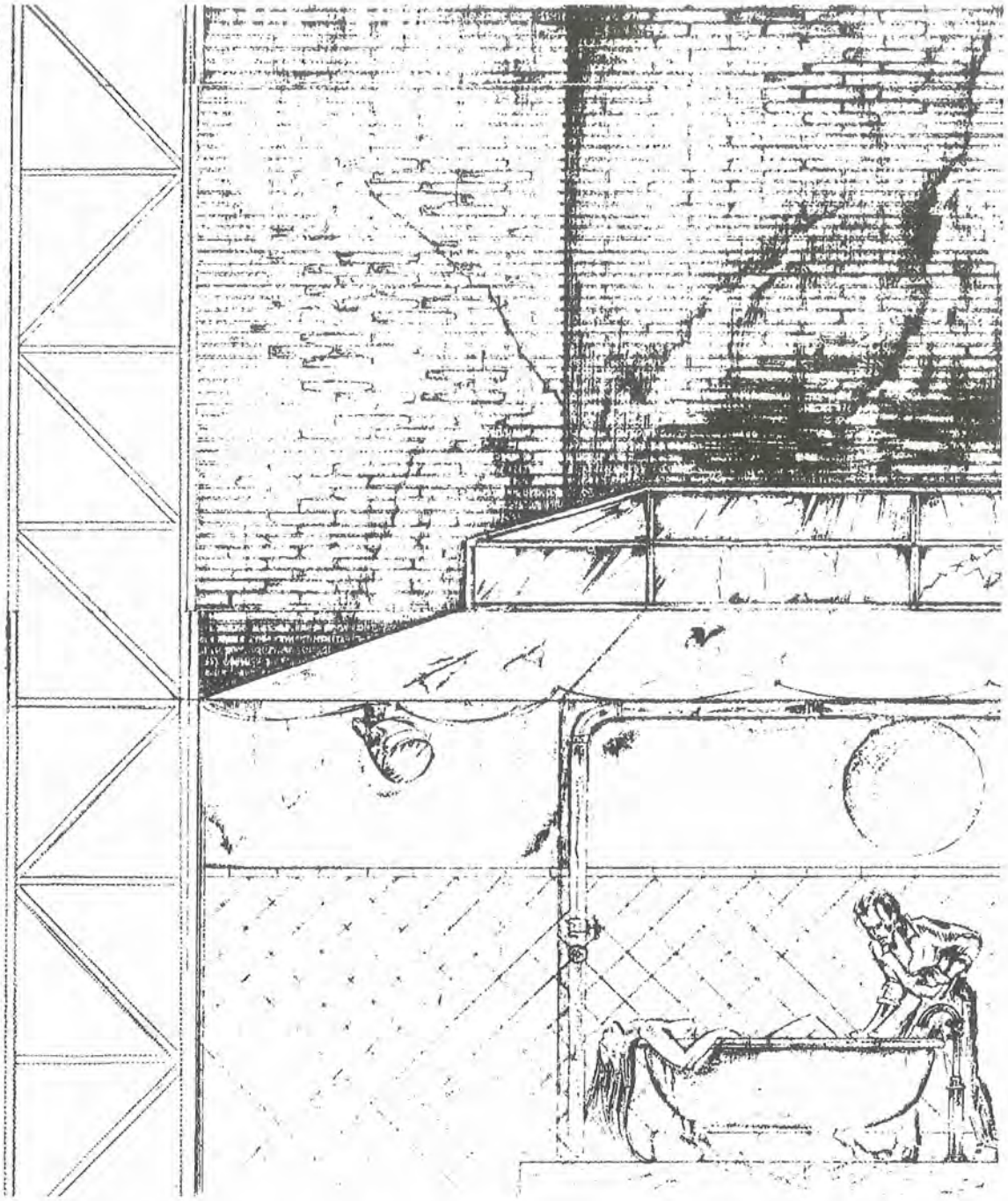
El vent de l'illa (1988), de Gerardo Gomerzano

vos de Berta (1983), su primer largometraje profesional, en la meseta castellana y sufrió graves problemas para su estreno comercial debido a las irregularidades perpetradas por la distribuidora madrileña que se hizo cargo de él a cambio del pingüe beneficio de dos licencias de importación. De nuevo fue una movilización de la crítica -pese a la ausencia de una revista especializada capaz de convertirse en sistemática caja de resonancia de este tipo de cine- quien rescató la película del anonimato y otorgó una aureola de prestigio a su autor que le permitió realizar **Innisfree** (1990) bajo los auspicios de una subvención catalana. La Generalitat no puso reparos a que este documental sobre el lugar donde John Ford rodó **El hombre tranquilo** se estrenara en su versión original anglo-gaélica oportunamente subtitulada.

Anteriormente, Guerín había realizado el episodio español de la producción holandesa **City Life** (1989) y, en todos esos casos, contó con la colaboración de Gerardo Gormezano como director de fotografía, ya acreditado en ese cometido en sus filmes *amateurs* realizados a partir de 1979. Curiosamente, el único largometraje realizado hasta el momento de escribir estas líneas por Gerardo Gormezano también está hablado en inglés. El argumento de **El vent de l'illa** (1988), una reconstrucción de la ocupación de la isla de Menorca por los ingleses, justifica el hecho. Sin embargo, resulta paradójico que el cosmopolitismo de una parte del cine con vocación vanguardista realizado en Cataluña busque otras identidades lingüísticas distintas al catalán y al castellano, como ya sucedía en tiempos de la Escuela de Barcelona. Recientemente Héctor Faver ha realizado **La memoria de l'aigua** (1992), con su banda sonora en ruso y francés y, curiosamente, fotografía de Gerardo Gormezano.

A su vez, Gormezano también ha dirigido la fotografía de algunos cortos y del largo **Barcelona lament** (1990), donde el crítico Luis Aller apunta unas ciertas inquietudes estéticas en el reflejo de una ciudad nocturna y apocalíptica indisociablemente unida a esa tradición "negra" antes aludida y en la que también se inscriben las preocupaciones formales evidenciadas por **Una ombra en el jardí** (1988) y **Manila** (1991), los dos largometrajes de Antonio Chavarrías, así como **Viatge a l'última estació** (1978) y **L'home de neó** (1982) de Albert Abril. Manuel Huerga, otro colaborador de los primeros cortos de Guerín, acreditó su posicionamiento vanguardista en los programas televisivos **Estoc de pop**, **Arsenal** y **Atlas-Arsenal** antes de realizar la ficción televisiva **Gaudí** (1988), una aplicación local a la figura del arquitecto catalán de los métodos del documental reconstruído empleados por Woody Allen en **Zelig**.

Por último, esta improvisada



Boceto del decorado principal realizado por Llorenç Miquel para ***La bañera*** *(La Banyera, 1989), de Jesús Garay*

nómina, que los criterios de elasticidad de la acepción del vanguardismo cinematográfico impiden que sea exhaustiva, se podría completar con **Crits sords** de Raül Contel y **Veronica L.**, una insólita colaboración entre el crítico Octavi Martí y el cineasta Antoni Padrós, otro nombre cuyas raíces cinematográficas parten del *underground* de finales de los sesenta y se desarrollan a través de los largometrajes experimentales **Lock-Out** (1973) y **Shirley Temple Story** (1976).

Hace ya algunos años, en el curso de una charla que mantuve con Alain Tanner tras la presentación de **La vallée fantôme** (1987) en la Mostra de Venecia, el cineasta suizo reivindicaba la existencia de unos espacios paralelos a los grandes canales de comunicación y en los que fuera posible la libre experimentación. Corrían entonces los años de la eclosión del Channel Four británico o del programa de Eckart Stein para la ZDF alemana, pero no parece casual que el autor de **Messidor** esté a punto de realizar su próxima película en Cataluña. Pese a la denegación inicial de una subvención por parte del ICAA, la Generalitat contribuirá en una pequeña parte de la producción de **Le journal de Lady M.**, un proyecto surgido de un guión de Myriam Mézières que protagonizará Juanjo Puigcorbé y que Tanner pretende rodar con una cámara de dieciséis milímetros llevada al hombro.

El ejemplo puede parecer traído por los pelos, pero convie-

ne recordar que algunos pasajes de **Mister Arkadin**, **Dillinger è morto**, **Cabezas cortadas** o **Profesión: reporter** también se rodaron en escenarios catalanes y, en el caso de los filmes de Ferreri y Rocha, fueron producidos en absoluta sintonía con miembros de la Escuela de Barcelona. En un futuro inmediato, las vías de comunicación entre determinado cine europeo y esa cierta tendencia (vanguardista) del cine catalán deberían mantenerse mutuamente permeables.

NOTAS

1. Véase al respecto el libro de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, "Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn", Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

2. Datos obtenidos del Ministerio de Cultura, "Cinematografía. Datos Estadísticos", diversos años, y de Centre d'Estudis de Planificació, "La Industria del Cinema a Catalunya", Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.

3. Con la llamada Ley Miró, entre 1984 y 1985 sólo un 15% de los proyectos subvencionados en Madrid eran catalanes, mientras la producción barcelonesa se mantenía estable en torno al 25% de la española (Datos citados por Jordi Balló, Ramón Espelt y Joan Lorente, "Cinema Català 1975-1986", Columna, Barcelona, 1990).

4. Ese incremento de las subvenciones se produjo tanto en números absolutos como relativos, pero siempre en una proporción ínfima respecto a otros terrenos de la cultura -como el teatro- prioritarios para el Gobierno catalán. Según cifras oficiales, la proporción de gastos en ayuda a la cinematografía en relación con el gasto total del Departament de Cultura fue del 3,3% en 1981, del 0,6% en 1985 y del 3,9% en 1987.

5. Mesa redonda, "El cinema català cap a una nova situació", Cultura nº 12, Barcelona, mayo 1990.

6. Para una topografía más precisa del panorama del cine catalán de los últimos años, véase mi artículo "Cinema catalano 1975-1990. Crisi di una identità", en Paolo Vecchi (a cura di), "Maravillas. Il cinema spagnolo degli anni ottanta", La Casa Usher, Florencia, 1991.

7. José Mª Nunes a Esteban Linés, La Vanguardia, Barcelona, 27.9.1991.

8. *"Hoy vuelve a haber en Barcelona unos cineastas con inquietudes y propuestas ambiciosas, con todas las diferencias y los cambios originados por el paso del tiempo.* ***Innisfree*** *de José Luis Guerin,* ***La banyera*** *de Jesús Garay, y otros, representan una alternativa sin equivalencias con lo que se produce en Madrid"* (Pere Portabella, "El nou cinema a Catalunya", Cultura nº 15, Barcelona, setiembre 1990).

José Luis Guerín en el rodaje de ***Innisfree*** *(1990)*

*Foto de "fin de rodaje" de **Manderley (1)**.*

Jesús Garay: La línea de sombra

Quim Casas

Panorámica introductoria

"Los rendimientos de taquilla de sus filmes le han encasillado en el indeseado lugar de los cineastas malditos o invisibles" (Nota sobre Jesús Garay en la contraportada de su libro "La cosa de Nueva York").

Jesús Garay, santanderino afincado en Barcelona, cineasta y novelista, se mueve por los márgenes del llamado cine independiente, o marginal, o alternativo. Posición incómoda donde las haya, porque esa presunta independencia no presupone una holgura intrínseca de movimientos sino una restricción de medios. Así, cada película es un esfuerzo, no diremos que sobrehumano pero casi, financiado con el dinero de amigos, los regímenes de cooperativas, la entrega del equipo y las escuálidas subvenciones que llegan desde ministerios y televisiones. A tenor del panorama, cada vez van a ser más raquíticas. O sea, que ni eso.

Esa situación se la ha buscado Garay -y Alvaro del Amo, José Luis Guerín, Antonio Chavarrías, Felipe Vega hasta hace poco, Luis Aller- por no querer entonar la misma canción de la mayoría y componer, en contrapartida, un mundo propio, agónico y expectante, en el que el proceso lógico de las historias se somete a la creación de un ambiente determinante, de una formulación visual. Narrar y provocar sensaciones con la imagen, con el sonido y el montaje, con el movimiento y la luz, algo cada vez más en desuso y que en nuestro país practican los menos.

Lo que importa en Garay no es tanto la historia como el procedimiento, la trama en sí misma como la construcción laberíntica donde tiene suma importan-

cia la consecución de una atmósfera turbadora e irreal que está, a veces, por encima de la mecánica emocional propia de los personajes y la situación límite que Garay les hace vivir.

Un cine directo, a pesar de su metaforismo, transgresor y que se balancea siempre entre los extremos de la locura y de la razón, dos términos cada vez menos antagónicos y que en el cine de Garay moldean todo un abanico de sugerentes posibilidades.

Escorzo biográfico

Garay nació en Santander en 1949 y rodó su primer corto en 1967: **Primera salida de Leandro Buenbarba a las estructuras**, en 16mm., inacabado. Siguieron, en 8mm., **Reportaje a un comunista** (1968) y **Cobaya** (1970), como paso previo a la fundación de "La Fábrica de Cine de Santander", un colectivo influenciado por la escuela de Nueva York y los movimientos *underground*. Dejaron como manifiesto el filme **Fábrica I**, rodado en 1972 en formato de 8mm.

Ese mismo año, Garay se traslada a Barcelona y prosigue con su idea creando "La Fábrica de Cine de Barcelona", una experiencia de similares actitudes, cauces y consecuencias: negación del cine de autor tradicional. Urdido por el colectivo pero canalizado por las fijaciones gótico-románticas de Garay surgió **La caída de la casa Usher**, una adaptación del cuento de Poe gestada en el curso de cine que impartía Pere Portabella en el Institut del Teatre barcelonés; el negativo del filme, sin sonorizar, sigue durmiendo en algún cajón del local.

En 1973 escribe varias críticas en la revista "Destino", encuadrado en el colectivo F. Creixells; publica un libro de relatos sobre el mundo del cine, "Diversas filmaciones" (Editorial Tantín); y toma contacto con el más marginal de los cineastas catalanes, Antoni Padrós: Garay interviene como actor en sus películas **Lock-Out** (1973) y **Shirley Temple Story** (1976).

Trabaja en la Filmoteca de Barcelona durante el período 1975-1985. Rueda en 1976 el corto en Super-8 **Homenaje a la Hammer**, intento de deconstrucción de las claves del género de terror según sus propias palabras. Publica algunas críticas en la revista "Film Guía", colabora regularmente en "La Mirada" -abril a octubre de 1978- y completa su primer largo, **Nemo** (1977-78). **Manderley** (1980) es la primera de sus películas que conoce distribución comercial, aunque con el calificativo "S" de la época: la censura, multiforme, rocambolesca y para nada extinguida, seguía velando obstinadamente por los intereses morales de los españoles, y un filme sobre "locas" debía ser castigado con la letra de marras.

Surge de las cenizas de un ambicioso proyecto de filme colectivo cántabro, **Géminis**, el mediometraje de Garay **Consagración** (1981), regreso a su tierra natal. Y muere José Ocaña, amigo personal del cineasta, protagonista de **Manderley**, pintor y provocador, toda una institución en la Barcelona menos enclaustrada. Garay le dedica el cortometraje en vídeo **El 10 de la Plaza Real** (1983), filmado en el apartamento de Ocaña con un tono marcadamente necrofílico; un año antes, había realizado, también en vídeo, **Expocaña 82**, reportaje sobre la que sería la última exposición del artista.

El ayuntamiento de Santander le contrata para que haga un documental sobre la ciudad. Nace así el mediometraje **Supongamos... Santander** (1983), planteado por Garay como la crónica cotidiana de un día cualquiera de la ciudad. Un año después aparece su segundo libro, "La cosa de Nueva York" (Anagrama), curiosa historia en forma de relatos autónomos sobre la modernidad de Barcelona y "el fantasma de la gran manzana". En 1986 consigue realizar su tercer largo, **Pasión lejana**, producido por Antonio Chavarrías -director de **Una ombra en el jardí** y **Manila**-.

Fascinado por Pío Muriedas, protagonista de **Consagración** y secundario en **Manderley**,

Consagración (1981)

Garay le dedica el vídeo **In Pío** (1987), retrato que traspúa en cada plano la fascinación que el cineasta siente por este superviviente mítico, amigo de Lorca y compañero teatral de Margarita Xirgú. Tras **La bañera** (1989), su último filme por el momento, Garay ha realizado algunos trabajos televisivos. **Tots els que cauen** (1989) y **Eh Joe** (1990), adaptaciones de Beckett co-dirigidas por la actriz Rosa Novell, presencia asidua en las películas de Garay, son producciones del programa cultural "Glasnost". **Made in Barcelona** es una serie de 6 capítulos sobre el arte en Barcelona, producida por TVE; Garay se ha encargado de los episodios correspondientes a la pintura y la arquitectura; moda, diseño, música y literatura se los han repartido Jordi Cadena, Pere Portabella y Llorens Soler.

Plano general (largometrajes)

I

"La novela de Verne me interesa por varias razones. Por una parte mis fijaciones sobre el texto, las lecturas habituales de niño, etc. Fascinaciones. Luego está el que este texto se me presentaba como una plataforma idónea para construir un discurso acerca del propio relato, al trabajar sobre un texto decimonónico, con una propuesta rigurosamente cronológica, con una estructura apuradísima de la novela por antonomasia. Esto, articulado con las formas en que Hollywood ha hecho suyo o ha prolongado la tradición de ese relato clásico. Y aquí viene el trabajo más específico que se intenta en el filme: trabajar sobre los códigos fílmicos concretos, los más reconocibles visualmente como los sugeridos por el uso, normalmente imperceptible, pero potentísimo, de las bandas sonoras convencionales. Por otra parte, siempre he tenido un gran interés por el personaje de Nemo. Hay un gran discurso político en la novela, normalmente tapado por la apariencia pequeño-burguesa del propio Verne, por el lugar en que está situado, aunque está claro que su subconsciente le delata. En este sentido, Nemo es el gran transgresor lleno de contradicciones, con un impulso delirante tapado por el discurso positivista" (Declaraciones de Jesús Garay en "Contracampo" nº. 2, mayo de 1979).

Garay en la "Porticada", rodando el documental ***Supongamos... Santander****. Carlos Gusi a la cámara.*

Prólogo de estilo documental, estructura en forma de encuesta periodística: imágenes de las factorías Krupp, fábrica donde se construyó el Nautilus; entrevista a operarios del lugar; charla con el representante de Lloyd Insurances -filmada en un coche de caballos que circula por las Ramblas barcelonesas, Víctor Oller y el propio Garay son los entrevistadores-. El profesor Aronnax (Santiago Trancón), solo, en la playa, inicia el relato: sus veinte mil leguas de viaje submarino a bordo de ese objeto largo, fusiforme, a veces fosforescente, más voluminoso y rápido que una ballena -así lo define el autor- que pasará a la posteridad como el Nautilus. De la mirada documental, objetiva, a la mirada interiorizada desde dentro mismo de las tripas de esa ballena de acero, ariete potente que corta las profundidades según los de-

Nemo (1977)

signios de Jules Verne transformados por Garay en un cuestionamiento/fascinación por todos los signos novelescos, literarios, cinematográficos e iconográficos que tan insigne relato ha generado con el paso del tiempo.

El primer largometraje de Garay, rodado en 16 mm. y en blanco y negro, con una versión original de 135 minutos que el cineasta remontó hace unos años para un pase televisivo del filme en el canal autonómico catalán, se asienta en la figura del capitán Nemo, ilustre marino, científico, guerrero, explorador y visionario que en Hollywood inmortalizó James Mason bajo la batuta de Richard Fleischer y Walt Disney. En el filme de Garay lo encarna Enrique Ibáñez, actor habitual en el cine del autor santanderino. No en vano la película se titula **Nemo**. Sobre él gira esta aventura íntima, oscura, transgresora, hecha con escasísimos medios y mucha imaginación. Ahí radica uno de los atributos, si se quiere algo *naïf*, de **Nemo**, su capacidad para hacer de la falta de recursos el propio estilo de la película. Algunos ejemplos significativos:

-Narración en *off* con rápidos *travellings* sobre el mar: Garay suministra la necesaria información literaria, los elementos temáticos que "deben" conocerse, mientras adentra su cámara, y con ella al espectador, en el vaivén susurrante de las aguas que van a convertirse en el envoltorio, en la carcasa física y anímica de la historia.

-El desplazamiento del submarino se hace sobre fondos negros que no pretenden esconder en ningún momento el carácter último de representación.

-Aronnax y los marineros que le han capturado tras el naufragio del buque bajan a las entrañas del Nautilus en un ascensor modernista: Gaudí-Verne.

-La estancia principal de Nemo se reduce a un escenario desnudo con sólo un órgano de tubos como ornamento.

-Los decorados siempre están marcados por paredes negras o sencillos cortinajes de fondo (los corredores del Nautilus, la sala del timón, el comedor, las pequeñas estancias).

-La propia supresión de una escenografía "digna" le permite a Garay una planificación reposada, fundamentada esencialmente sobre los planos largos y fijos que comunican, a su manera, la tranquilidad de los parajes que surca el submarino así como la estabilidad y comprensión emocional que se establece poco a poco entre Aronnax y Nemo. Nada de nervio y brusquedades, estado contemplativo y mesmerizante como el mismo fondo luminoso del mar.

-Cuando Nemo le enseña al profesor la belleza misteriosa del fondo marino, Garay se limita a un plano estático de ambos personajes sobre los que se proyectan efectos de luz que semejan los reflejos acuosos de las profundidades.

Nemo fluye, pues, de su necesaria asunción de los efectos

de un cine "pobre" en el que, reciclados, los propios recursos coyunturales -maquetas, fondos, escenarios sin ornamentación, banda sonora, sugerencias temáticas mediante la voz en *off* o el diálogo en plano frontal, caso de la explicación del ataque del calamar gigante- dan la vuelta a las estructuras ortodoxas y crean su propio e individualizado mundo estético y narrativo. A partir de esta obligada toma de postura, Garay reconstruye a su modo la cotidianidad del relato -Nemo afeitándose al ritmo de Wagner, bañándose, secándose el pelo con un aparato eléctrico, limpiándose los poros de la cara- haciendo del anacronismo, en relación a la novela misma o a la visión difundida de ella en los espectáculos hollywoodienses, parte fundamental de su concepción de la historia.

Una concepción que intenta siempre reforzar el carácter de visionario social de Nemo, convirtiéndole más en un fustigador del orden establecido que en un científico alucinado e individualista -lectura profunda y acertada de Verne, una de las muchas que genera su prodigiosa novela-, y que incrusta en la solemnidad del relato elementos *a priori* desconcertantes pero que definen el sello de un Garay convertido en *alter ego* del propio Nemo, o sea, en otro fustigador de las normas; sería el caso de la despedida final del Nautilus, con toda la tripulación bailando y cantando una canción sobre el viaje que acaban de realizar, o el funeral por el marinero muerto en el combate con el calamar, ritualizado con música wagneriana sobre el cuerpo desnudo de la víctima depositado en una mesa repleta de velas.

Subversiva y a la vez clásica, intuitiva y a la par muy descriptiva -Garay se detiene, por ejemplo, en la meticulosa explicación del régimen alimenticio de la nave a base de filetes de tortuga, hígados de delfín, conservas de oleoturias, confituras de anémona y crema elaborada con leche de cetáceos, en los perfumes procedentes de las algas o en las ropas tejidas con sedas proporcionadas por un tipo concreto de molusco, lo que crea una poética muy digna de Verne -**Nemo** discurre entre la historia, como relato, y el delirio, como punto de llegada: *"Quería que un viaje que a nivel verosímil se planteaba como submarino, por mares continuamente nombrados, verificables en los manuales escolares, pudiese derivar hacia espacios disparatados, incontrolables, hacia ningún sitio, recuperando esa idea de delirio, de introspección"* ("Contracampo" núm. 2).

Enrique Rada en ***Manderley*** *(1980)*

II

"Manderley, de alguna forma, es el lugar 'piterpánico' de 'nunca jamás'. Esa tierra prometida a la que se vuelve siempre, sin poder llegar nunca en este caso, la visión mítica, casi onírica de una mansión del cine (el lugar donde vivía Rebeca en el filme del mismo título). Maqueta en blanco y negro, entrevista a través de los flous *y* travellings *de Hitchcock, y una frase que lo resume todo:* 'Anoche soñé que volvía a Manderley': *materiales más que suficientes para disparar la imaginación de una 'loca' cinéfila que aborrece su cuerpo hombruno y un buen día decide llamarse Paula para más adelante, bien operada, transformarse en la nunca vista Rebeca y poder deambular sin rumbo por los salones un tanto 'marienbadianos', de límites difusos, de un Manderley inexistente"* (Texto de Garay en el catálogo del ciclo "Vanguardia Española", Festival de Cine de Sevilla, 1983).

En la mejor secuencia de **Manderley**, Paula (Enrique Rada), un homosexual que quiere cambiar de sexo para ser mítica y deseada como la eterna Rebeca, comunica su decisión a sus

amigos, el pintor Olmo (José Ocaña) y el bailarín Juan (Joan Ferrer). Lo hace en el desván de la casa de campo de sus padres, donde los tres proyectan pasar las vacaciones, frente a un espejo antiguo que le devuelve la imagen que nunca dejará de tener. Retrato de un sueño imposible, retazos de la fantasía que mitifica el recuerdo ensoñador y nos evade de la rigidez de lo cotidiano y lo tangible, **Manderley** está construído en función del suave encontronazo entre tres personajes opuestos -Olmo o la extroversión propia de Ocaña, casi un filme dentro del filme; Paula o la reflexión; Juan o el intimismo- en un paraje idílico "de película" y con una historia vertebrada constantemente en torno a la ficción y la realidad, conceptos que se desdoblan desde la misma génesis del filme. **Manderley** debía ser una especie de documental sobre Ocaña, Enrique Rada y un tercer personaje que finalmente se desvinculó del proyecto, cuyo precedente podía encontrarse, como le comentó Garay a Rafael Miret en una entrevista aparecida en "Dirigido por" (núm. 78, diciembre de 1980), en la película de Chávarri **El desencanto**. Garay desistió, pensó, remodeló y acabó perfilando un argumento lineal en el que, no obstante, se superponen diversos planos fílmicos: la historia en sí misma, la reflexión sobre la ensoñación cinéfila a través de las importantes referencias al primer filme de Hitchcock en Hollywood, el retrato interno de un personaje como Ocaña, las apariencias y verdades que el cambio de sexo, como realidad y metáfora, imponen. Rebeca, Joan Fontaine, Hitchcock, el fuego, la mansión gótica en las propiedades de Selznick, son elementos que, lejos de constituir un recurso cinéfilo a la clásica usanza, articulan el propio pulso y sentimiento de la película a través de la canibalización que Garay y sus personajes hacen de ellos.

José Ocaña en Manderley (1980)

Rodada con algo más de dinero que **Nemo**, en régimen de cooperativa -Sociedad Cooperativa Manderley-, en escenarios soberbios como ese Palacio de la Magdalena santanderino que se transmuta en idealizado/idealizada Manderley, y con fotografía de Carles Gusi -operador del anterior filme-, ahora en colores crudos y otoñales, **Manderley** tiene, vista hoy, un inconveniente. Aparece demasiado contextualizada en su época -principios de los ochenta, la impronta de Ocaña, el estallido de las primeras libertades homosexuales-, sobre todo en su primera parte urbana, antes del encuentro en la casa de campo. Se diluye un poco el sentido primigenio del filme, ya que Ocaña, haciendo demasiado de sí mismo salvo en la secuencia de la confesión de Paula anteriormente citada, arrastra el trasfondo documental que la película tuvo en sus orígenes y, por momentos, lo impone sobre el resto del relato desequilibrándolo.

No es impedimento, pero, para que **Manderley** vaya sedimentando, a veces a trompicones, su sentido más triste y elegíaco de lo que podría parecer a primera vista. Secuencias como la del simulacro de cambio de sexo con un muñeco de arena en la playa, muñeco que es devorado finalmente por la marea ante el silencio de los protagonistas, o la ilusoria relación epistolar que Paula mantiene con su amante Luis, un hombre maduro fascinado por los lugares exóticos que está haciendo un gran viaje siguiendo a la inversa el movimiento del sol, cuando en realidad se encuentra internado en un psiquiátrico, evocan todo el desencanto al que se aboca, inexorable, el filme. Al final, Paula debe postergar su fantasioso viaje a Casablanca y su cambio de sexo que la convertiría en la Rebeca de sus sueños, ya que confiesa en su diario haber aceptado un puesto de funcionario; Juan llama por teléfono en el congelado final, quizás a su pareja celosa de la que quiso separar-

se antes del viaje; y Olmo, ajeno a su modo a las tragedias que le rodean, desea regresar rápido a Barcelona para ponerse a pintar en su piso ramblero. Anoche soñé que volvía a Manderley. Quizás su verja estuviera cerrada para siempre. Manderley, Manderley...

III

"En un momento determinado pensé en las películas que había hecho, ***Nemo, Manderley, Consagración****, vi que eran mundos bastante masculinos los que salían en ellas, y me apeteció hacer un filme con protagonismo de mujer, pero desde mi punto de vista sólo podía hacer algo muy delirante, sobre una visión muy fantasmal de la mujer, y entonces empecé a pelearme con una historia que siempre tenía el problema de que se situaba del lado de lo realista o de lo sublime. Lo primero, no funcionaba para nada, y lo segundo, corría el riesgo de bordear el ridículo. Esto me llevó a hacer prácticamente siete tratamientos distintos hasta encontrar el punto que yo he creído justo para abordar la historia. El proyecto se fue convirtiendo en algo muy personal, una elaboración que ha durado cinco o seis años"* (Declaraciones de Garay en "Dirigido por" núm. 155, febrero de 1988).

De izquierda a derecha, J. Puigcorbé, P. Adriani y A. Jové en ***Pasión lejana*** *(Més enllà de la passió, 1986)*

Pasión lejana (*Més enllà de la passió*), el más compacto y atractivo de los cuatro largometrajes rodados por Garay hasta la fecha, funciona con un terceto de base como sus dos anteriores filmes. Si en **Nemo** eran el capitán, el profesor Aronnax y el Nautilus, inquietante ecuación triangular, y en **Manderley** Paula, Olmo y Juan, vectores equidistantes de un mismo y moldeable triángulo, en **Pasión lejana** Irene (Patricia Adriani), Angel (Juanjo Puigcorbé) y David (Angel Jové) conforman los tres polos de interés sobre los que se levanta, sólido, denso e inquietante, el andamiaje de este *thriller sui generis* sobre la fascinación desbocada, la pérdida de los sentidos vitales, el espectáculo de la religión y la mística de la pasión.

Patricia Adriani en ***Pasión lejana*** *(Més enllà de la passió, 1986)*

Irene es una cantante de rock que pierde la voz. Angel es un realizador de cine y vídeo que está perdiendo la vista. David es un periodista que pierde su noticia. Todos los personajes de **Pasión lejana** -al terceto protagonista deben añadirse la extraña banda de gangsters que pierden a su comodín, la propia Irene, o la novia de David, que ve cómo éste se aleja de ella irremediablemente a medida que entra en la arteria de la his

toria- pierden algo que les es substancial. Y en esta crónica de relaciones alambicadas y encuentros fantasmagóricos, desarrollada en espacios industriales meticulosamente captados por, una vez más, Carles Gusi y musicados con notas absorbentes por Leo Mariño -antiguo colaborador de la Fura dels Baus y artífice por lo general de una música tecnológica, siniestra, urbana-, la mirada se erige en factor determinante como lo hará en la posterior **La bañera**. El ojo es un instrumento ideal para engañarse, le dice el oculista a Angel en la secuncia inicial del filme. El cineasta padece fotofobia producida por el astigmatismo. Su vista se diluye inexorablemente. Su percepción de las cosas, lógicamente, se trastocará. Y en la película no pararán de aparecer instrumentos de oculista, cámaras de vídeo, televisores, pantallas de ordenador, fotocopiadoras, radiografías (el ojo interior del cuerpo humano), hasta gafas tridimensionales: multiplicidad y distorsión de la imagen, pluralidad de recursos y de puntos de vista. Un filme sobre la mirada, en el que prevalece la fijación visual -lo que se mira, lo que se descubre, lo que se oculta- sobre los vericuetos, a veces algo deslabazados, de la propia historia.

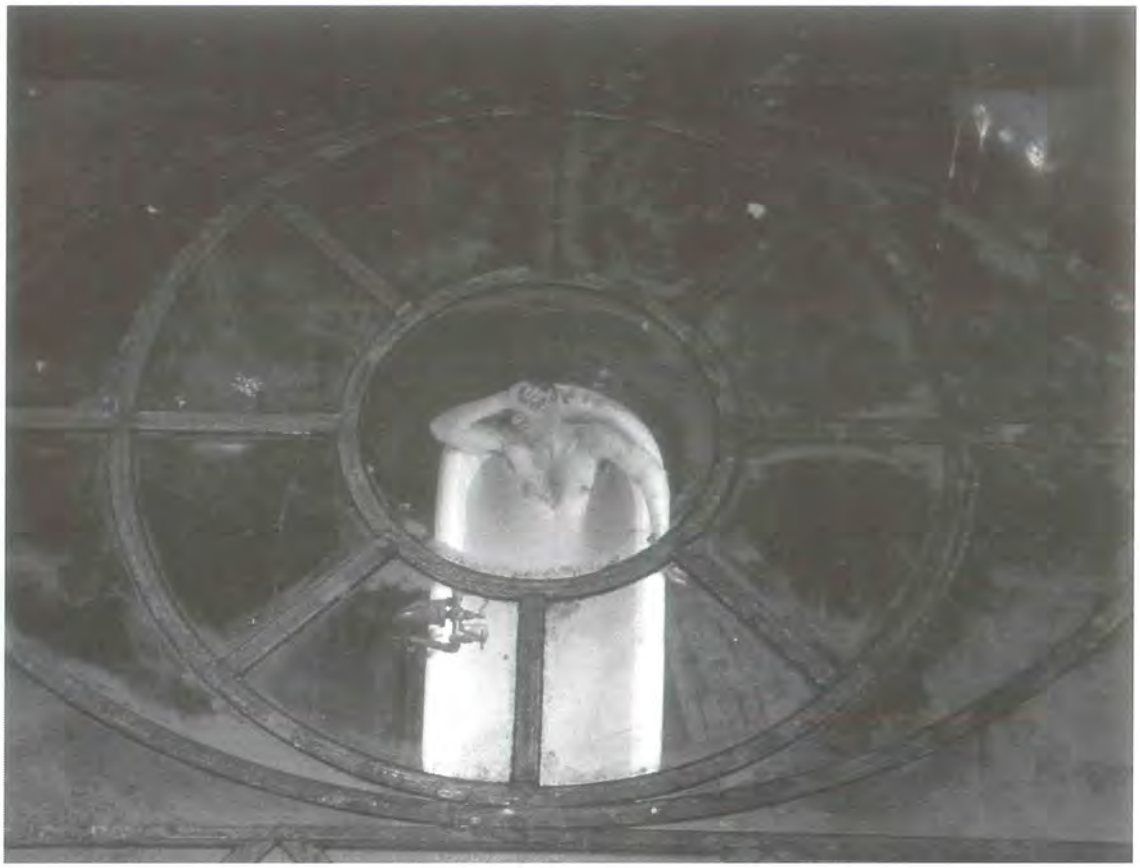
Película de construcciones simétricas y espacios desolados, de sentimientos cruentos y reacciones límite, **Pasión lejana** contiene imágenes tan sugerentes como la de Irene contemplando la ciudad desde una colina, con un cielo de plomo rojizo abatiéndose sobre el amasijo de cemento, hormigón y alumbrado eléctrico; escenarios absorbentes como esa sala de húmedo ladrillo con una bañera en su centro que se convierte en refugio de Irene como, en el siguiente filme, una bañera será también refugio y espacio vital de los protagonistas; e ideas tan cautivadoras como esos estigmas sanguíneos que aparecen en las manos y pies de la rockera sin voz y que, cuando Irene fotocopia parte de su cuerpo, aparecen en un claro rojizo manchando el blanquinegro de las reproducciones.

Pasión lejana es la historia de un hombre-ojo -el hombre de la cámara que diría Vertov- en crisis y un periodista a la caza de una noticia sugerente, obsesionados por una cantante muda y estigmatizada. Sólo es eso en apariencia. Aunque quizás, al final, todo se reduzca a la impostura de un sueño, como en la languiana **La mujer del cuadro**.

IV

"Desde el inicio del proyecto se buscó un relato que contuviese el equívoco de la mirada, lo resbaladizo de la memoria y, en suma, las sutiles fronteras que separan el país de la cordura del de la enajenación, el sueño de la vigilia, la realidad del prodigio. Se buscó un

Pep Munné en ***La bañera*** *(La banyera, 1989)*



Pep Munné en el rodaje de ***La bañera*** *(La banyera, 1989)*

hilo argumental que permitiese la instauración de un espacio acorde con un tema delirante al servicio de la fluctuación de la luz. Una historia que debe de alcanzar todo su sentido desarrollada en espacios interiores y agobiantes, por medio del uso de unos decorados de dudoso realismo" (Apuntes de Garay en el *press-book* de **La bañera**).

Aunque las primeras secuencias de **La bañera** (*La banyera*) se desarrollan en espacios más luminosos y algo más abiertos -la piscina del sanatorio, la casa de los hermanos-, el filme conserva el tono claustrofóbico y turbio de **Pasión lejana**, de la que por momentos parece una incisiva prolongación sobre los laberintos de la memoria y la circunvalación de la imagen; la importancia de los reflejos de luz acuosa de **Nemo**; la deformación de la propia realidad de **Manderley**; la reclusión fetal que propone la bañera de **Pasión lejana**, regreso límpido al útero materno, rechazo del mundo conocido, refugio de sentimientos únicos e intrasferibles.

La bañera es, sucintamente, -todos los filmes de Garay tienen un punto de partida que sólo sirve para eso, para arrancar y empezar a sacar chispas al relato- la historia de un hombre que ha perdido la memoria y busca a la mujer que él mismo ha asesinado, Víctor (Pep Munné), y de una mujer, su hermana Andrea (Muntsa Alcañíz, espléndida), que intenta recomponer ese laberinto sin salida mientras huye de su propio pasado de actriz frustrada, ex-yonquie y furcia a la fuerza de un policía que sólo se excita sexualmente con la simbología de las pistolas, el comisario Montes (Josep Maria Pou). Víctor sufre amnesia tras la noche en la que una reputada escultora, Olvido Vintró (Rosa Novell), fue asesinada o se suicidó. Este es el *plot*. Pero, ya se ha dicho al inicio de este artículo, lo que importa

Muntsa Alcañiz y José Mª Pou en ***La bañera*** *(La banyera, 1989)*

en Garay no es tanto la historia como el procedimiento. De hecho, los meandros argumentales se resquebrajan en más de un momento -resulta un tanto forzada la irrupción final del tema de las drogas y toda la mascarada es producto de la pérdida de un alijo importante- y lo que prevalece es esa consecución de una atmósfera turbadora e irrepetible, menos densa que en **Pasión lejana** pero quizás más apocalíptica. La textura de colores de Llorens Soler, sustituto de Gusi para la ocasión, hace realidad esa fluctuación anímica requerida por Garay y marca indeleblemente los estados de ánimo, las emociones, el deje incierto del recuerdo bloqueado.

Y, sobre todo, ese espacio subyugante que se convierte en el tercer vértice de este otro inusual triángulo, como el Nautilus lo era a Nemo y Aronnax: la bañera y el apartamento descuidado y vacío donde se encuentra como cetro y centro del relato. La claraboya que preside, altiva, la estancia de la bañera, desde donde todos pueden observar al vacilante Víctor, es una suerte de ojo tentacular que filtra la luz del día y esparce haces de tonos amarillos y ocres que forman inquietantes figuras con la desnudez del escenario y el reflejo, una vez más, del agua. Esa claraboya asemeja también el objetivo de una cámara y Víctor es fotógrafo; cuando irrumpe de nuevo en los flujos inconexos de su pasado, el protagonista hunde todas sus cámaras en el agua de la bañera de su casa, rompe con el mundo y regresiona al útero particular, la bañera del viejo apartamento donde la escultora exhaló su último suspiro y sumió a Víctor en el sueño de la demencia.

Jesús Garay en el rodaje de ***Consagración*** *(1981)*

"Tú y yo somos iguales, obsesivos hasta el límite, hasta hacernos daño", le dice Víctor a su hermana Andrea. Precisa definición para la mayoría de personajes que, hasta la fecha -Nemo, Paula, Angel y David-, han poblado el singular cine de Garay.

INSERTOS (cortos, mediometrajes, televisión)

La obra "paralela" de Garay -así debe definirse en este país todo lo que no sea formato y metraje convencional susceptible de estreno en los canales comerciales- muestra no pocos puntos de interés, al menos el material al que se puede tener acceso; los trabajos en 8, Super-8 y 16 mm., algunos de ellos inacabados, resultan hoy difíciles de ver. Ya he citado el curioso carácter necrofílico de **El 10 de la Plaza Real**, homenaje al desaparecido José Ocaña construído a base de *travellings* y panorámicas en el interior del que fuera piso del pintor, ahora vacío y desnudo pero aún partícipe de la atmósfera que rodeó al personaje. **Consagración**, por su parte, es un proyecto muy especial insertado en una propuesta colectiva de hacer un cine autóctono en Cantabria. Al principio debía ser una película de cinco episodios, titulada **Géminis**, que reuniría a tres cineastas cántabros independientes, Garay, Manuel Revuelta y Paulino Viota, y otros dos directores más instalados que aportarían prestigio, y dinero, a la operación, Mario Camus y Manuel Gutiérrez Aragón. Estos dos últimos se apearon del proyecto por causas presupuestarias -tras rodar sus episodios Garay y Revuelta, tuvo que recortarse la pro-

Pío Muriedas y Ramón S. Viadero en ***Consagración*** *(1981)*

ducción y Camus y Gutiérrez Aragón decidieron volver a sus compromisos previos- y Viota decidió que su segmento debía tener vida propia y convertirse en un largo; lo terminaría en 1984 con el título de **Cuerpo a cuerpo**.

Géminis, o el hipotético cine cántabro a la picota, se quedó en dos mediometrajes. Garay, con su **Consagración**, habló de lo clásico y lo moderno, de lo imperecedero y lo permeable, siguiendo con su cámara a un viejo cineasta que asiste a unos ciclos y seminarios en una universidad santanderina, personaje encarnado por su querido Pío Muriedas.

Tots els que cauen y **Eh Joe** se plantean como relecturas visuales de dos textos de Samuel Beckett concebidos esencialmente para la voz, para el actor. El primero, escrito entre julio y septiembre de 1956, es un guión radiofónico que se emitió por la BBC en enero del siguiente año; el segundo fue elaborado en abril y mayo de 1965 para el actor Jack MacGowran, estrenado en alemán un año después y en inglés en verano de 1966, con MacGowran y la voz de Sian Phillips. Ambos espacios televisivos del programa "Glasnost", auténtico canalizador de alternativas en el paupérrimo panorama de los magazines culturales de la pequeña pantalla, parten de presupuestos similares a pesar de sus diferencias de concepción: **Tots els que cauen** dura cerca de una hora, está filmada en color, con varios actores -Rosa Novell y Pep Ferrer entre otros- y su acción se ubica en un locutorio radiofónico donde los intérpretes escenifican un programa dramático, mientras que **Eh Joe** no sobrepasa los 25 minutos, es en blanco y negro, con un sólo actor en muda pasividad -excelente trabajo de Josep M. Domenech-, la voz en *off* de Rosa Novell y el desnudo escenario de una macilante habitación donde el protagonista envejece en tibia soledad. **Tots els que cauen** escenifica una escenificación -Garay y Novell filman a unos actores que realizan su propia interpretación del texto de Beckett ante los micrófonos del locutorio- y **Eh Joe** construye un desdoblado monólogo interior en el que los ojos del actor y la voz de la actriz -una voz de cristal de roca, como se dice en el texto, cavernosa, profunda, grabada con cierta resonancia, taladrando la mirada casi desorbitada de Joe en primer plano- se funden en preciosa armonía. Voz/ojos, sonido/mirada, verbo/cuerpo. Dos atractivas formas de filmar la voz, el habla.

LA ESCRITURA (críticas, guiones, libros)

"Llegamos a la cima del monumento. El viento de un marzo a punto de acabar entibiaba la tarde que ya se alargaba con ese tono indolente que tiene lo más secreto de la desmesura. Durante unos momentos nos sumimos en la visión de la ciudad ofuscada por un vaho que a contraluz se convertía en la humareda propia de las metrópolis en horas cercanas al ocaso" (Del libro "La cosa de Nueva York").

La etapa más fecunda de Garay como crítico se produjo con su inclusión en las filas del colectivo F. Creixells, formado por Ramón Herreros, Félix Fanés y Gustau Hernández, futuro guionista de **La bañera**. Réplica catalana al grupo madrileño conocido como Marta Hernández, donde militaban futuros "contracampistas", este colectivo se apoderó de la sección cinematográfica de "Destino" y pudo impartir su doctrina radical hasta que Baltasar Porcel asumió la dirección de la revista y hubo depuración. El pase de Garay por las páginas de "Film Guía" fue fugaz, y

su pluma crítica volvió a tener importancia en "La Mirada", una revista que según sus responsables -Domènec Font, apoyado también por las huestes de "Contracampo"-, nació como instrumento de reflexión política e ideológica. Se publicaron cuatro números, entre abril y octubre de 1978, y Garay escribió, entre otras cosas, de **Julia**, **Solos en la madrugada**, **Días tranquilos en Clichy** -soberano palo: *"La onda expansiva de una* nouvelle vague *mal asumida arrasaba continentes; en cierto aspecto, más que ola, podría ser un maremoto (si no mírense las castigadas costas de Barcelona)"*-, Basis Films y entrevistas con Bigas Luna y Pepón Coromina.

Al margen de un buen número de guiones con buscadas posibilidades comerciales que Garay intentó colocar antes de rodar **Nemo**, colaboró en el guión de **La ventana**, el *sketch* de Ramón Sala -compañero de Garay en tareas filmotequeras- para el filme colectivo **Objetivo sexo** (1980): curiosa relación /seducción/ dependencia entre una mujer casada y su vecino que la espía, la graba en sus jadeos más íntimos y la llama por teléfono hasta convertirse en una necesidad para la mujer.

De la práctica literaria de Garay, resaltar en "La cosa de Nueva York" -no conozco su otro libro de relatos-, su esforzado intento de desmontar la falsa fachada de la Barcelona moderna y el espectro altisonante de Nueva York, presencia en *off* de las historias, así como los complementos a la obra cinematográfica del autor que proporciona: en el relato "Miscelánea mártir", el protagonista se enfrenta a una muchacha con estigmas como la rockera Irene de **Pasión lejana**; y en el titulado "El furor de Islandia", Garay le da otra vuelta de tuerca al aventurero Verne: *"Julio Verne, el más prodigioso viajero de la pluma, apenas visitó una ínfima parte de los territorios por él descritos. -¡Y de qué manera! ¡Qué precisión situando promontorios, dirigiendo vientos dominantes, coloreando las algas de todas las orillas vírgenes, los líquenes de las tundras, las heladas bahías amigas de lo boreal, que en su hermetismo y pavor empujan a cerrar la página!"*.

NOTA:
(1) Dice el propio Garay: *"Esta es para mí una foto de 'fin de rodaje', especialmente entrañable. La hicimos con el disparador automático de la cámara pues, no sólo abarca absolutamente a todos los técnicos y actores, sino que también incluye al Foto-fija de la película.*

Empezando por arriba, está Rosa Trueba, la script *y Felipe de Paco, maquillador y escenógrafo. En la siguiente fila por la izquierda, Joan Quilis, sonidista, Enrique Rada, actor, José Ocaña y Joan Ferrer, ídem, Jorge Fernández, Foto-fija, en la siguiente fila, Dionisio, el 'traidor' (de trae esto, trae aquello...) y cocinero. Después, Josep Gusi, cámara, yo telefoneando imaginariamente, luego, Carlos Gusi, director de fotografía, y Victor Oller, jefe de producción. El perro, cuyo nombre no recuerdo, tambien tenía un papel".*

Rodaje de ***La bañera*** *(La banyera, 1989). En primer término, Muntsa Alcañiz y Pep Munné. Al fondo, Jesús Garay*

Silvia Gracia en Los motivos de Berta (1983)

Los motivos de Guerín

Sara Torres

Los primeros años de José Luis Guerín podrían haber servido de inspiración al Jean Vigo de **Cero en conducta** o quizá como una variante española al viejo cuento de "Peter Pan". A los catorce años ostentaba el envidiable récord de haber sido expulsado de siete colegios (aún, hay que oirle con qué fruición dice que el colegio le importaba *"una mierda, pero una mierda"*); a sus padres no les quedó más remedio que matricularle en los cursos de bachillerato a distancia, que de todas formas él abandona a los dieciséis años, al terminar segundo de BUP: tal es el final de sus estudios académicos. Sin embargo, José Luis Guerín fue rebelde pero rebelde "con" causa, pues su abandono de la escuela no significaba desinterés general: el cine, la lectura, la pintura y las chicas (ciencias difíciles y arriesgadas todas ellas) le apasionaban entonces como siguen apasionándole hoy.

José Luis Guerín es el mayor de cinco hermanos. Nació en Barcelona en 1960, aunque de ascendencia francesa por parte de madre, de quien toma el apellido, abandonando el paterno, pues es hijo del conocido editor Carroggio. Las razones de este cambio de apellidos son una cuestión íntima que deberemos dejar a un lado. Pero las raíces familiares de su adicción al cine le vienen de su abuelo materno, al que no conoció pero quien le legó una herencia singular y maravillosa: un proyector PathéBaby para películas mudas y doscientas cincuenta latas en las que el viejo aficionado al séptimo arte guardaba su colección de Charles Chaplin, Max Linder, Abel Gance e incontables *westerns*, además de algún Griffith y cosas de la vanguardia francesa. Gracias a este legado adquirió una característica que hoy conserva todavía: el gusto por ver numerosas veces las películas que le gustan, sin cansarse jamás de las imágenes amadas. Todavía ahora, si en un viaje a París coincide con una proyección de **La Atalante** de Jean Vigo o **Pickpocket** de Georges Bresson, por ejemplo, correrá de nuevo a verlas a pesar

de conocerlas de memoria y tenerlas ya en su casa gracias al vídeo...

De todas esas antiguas joyas mudas, su primer recuerdo está ligado a una imagen de René Clair: un motorista estático sobre un fondo en movimiento, algo que él califica como *"un cuento muy mágico, muy raro"*. Sin embargo, no debe pensarse que desde pequeñito sus aficiones fueron exclusivamente clásicas y de altos vuelos. Como todos los niños, gustó también de las películas de Tarzán y aventuras semejantes. Durante los veranos solía asistir a programas dobles de esas jugosas ingenuidades y en ellas vivió lo que él denomina sus primeros *"conflictos de guión"*. Por ejemplo, el planteado por **Maciste contra el Zorro**, que no sabía uno si clasificarla como película "de romanos" o "del oeste". El joven Guerín empezó a sospechar gracias a estas perplejidades la existencia -luego de sobra comprobada- de productores sin escrúpulos que creen que los niños son tontos... También recuerda las aventuras de Jim West, que solía llevar siempre la solución del caso en el zapato; y Guerín se impacientaba, porque ¿a santo de qué no la sacaba de inmediato y así se resolvía el enigma de una vez?

De toda esta serie tan variopinta de películas, el género al que Guerín permanece desde el principio más invariablemente fiel es el *Western*. Según dice *"es el género que mejor reivindica la épica"*. Pero si se habla un rato de este tema con él, se llega a la conclusión de que hoy el género significa a su juicio ante todo John Ford. No siempre cultivó esta preferencia: en su adolescencia prefería las películas de Anthony Mann y de Howard Hawks, quizá más brillantes, de más fácil impacto. Sin embargo, luego llegó a la conclusión de que es John Ford *"quien mejor sabe cómo mirar a los personajes"*. Y también a qué personajes mirar: al final de **La diligencia**, cuando llega el esperado duelo definitivo, la cámara no busca el enfrentamiento de los contendientes sino la angustia de la mujer que no sabe si el hombre que ama volverá a su lado. Es un ejemplo entre muchos. Ford abunda en estos rasgos de genio: donde un Hawks hubiera mostrado -también con gran talento- una escena de acción, Ford prefiere mostrar la impresión de la acción a través de los sentimientos de alguien que no participa directamente en ella. Por todo esto, José Luis Guerín puede decir que el *Western* fue su educación sentimental: en él aprendió el culto al vaquero errante, individualista, solitario; las amistades puntuales, sólo centradas en la necesidad de cumplir una misión, etc...

Otro episiodio importante de esta formación en lo cinematográfico y para lo cinematográfico tiene lugar en torno a los quince años, cuando empieza a ir a la Filmoteca de Barcelona. Allí conoce a una serie de compañeros de inquietudes importantes en la germinación de su afición: Manuel Huerga, Eugeni Bonet, Juan Bufill, etc... Su lema no podía ser más juvenilmente radical: *"¡contra todo y contra todos!"*. De aquellos años recuerda sobre todo las apasionadas discusiones, los análisis interminables de cada película, vista y vuelta a ver mil veces, el desmenuzamiento de las imágenes. También las primeras retrospectivas y los primeros ciclos monográficos: expresionismo, realismo poético francés, *Free Cinema*, y directores como Bresson u Ozu. Así mismo los primeros contactos con otros maestros como Bergman, Carl Dreyer, etc... Ahora Guerín cuenta con cierta vergüenza -*"entonces yo era muy enano"*- que la primera vez que vio **El séptimo sello** le gustó más que **Ordet**. La presencia física de la muerte en hueso y carne siempre impresiona mucho... En resumen, durante aquellos años hizo sus más duraderas amistades cinematográficas y fundó las preferencias que le han acompañado durante toda su trayectoria hasta la fecha, con algunos añadidos ocasionales como el de su venerado Jacques Tati o Jean-Luc Godard, sin cuya obra no sólo el cine sino hasta algunas relaciones humanas le parece que habrían sido diferentes. En cuanto al cine más reciente, sus preferencias, si exceptuamos a Víctor Erice, suelen ir por la línea francesa, empezando por Eustache (**La maman et la putain** debe ser de las pocas películas que ha visto tantas veces como un Vigo o un Renoir), Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Jacques Rivette, etc... En general, siempre películas de bajo presupuesto y finura artística, que le parecen un testimonio de cómo se puede y cómo se debe hacer cine. Por el contrario, el puro cine de divertimiento no lo comprende en modo alguno, ni tampoco a los que gustan de él: a su juicio, es mucho más divertido pasear con la novia que ver una película de Lucas o de Spielberg...

Todas estas películas le han servido a José Luis Guerín para irse formando una memoria cinematográfica, algo así como un archivo mental en el que se acumulan las imágenes hechas por otros para orientación de su propio trabajo futuro cuando se le planteen temas o cuestiones semejantes. Esa memoria se constituye con el

agrupamiento *" de reflexiones que proporciona la propia historia de las películas, cómo se han formulado y contestado las preguntas 'qué', 'cómo', 'para qué', 'para quién', en distintos tiempos, espacios y circunstancias, los distintos autores que se han servido de nuestras mismas herramientas para abordar probablemente temas parecidos a los que queremos contar nosotros con nuestras películas"*. Y añade después la siguiente confidencia: *"para mí que soy enormemente caótico es muy importante ubicarme, ponerme en relación con lo que hubo; de lo contrario, me perdería en este maremoto de imágenes inmediatas que es el mundo moderno: televisión, vídeo, publicidad, etc..."* No se trata de formar una memoria para imitar, en absoluto, sino para contrastar la creación propia. A este respecto llama la atención en José Luis Guerín el que, pese a su gran cultura cinematográfica, ni en su conversación ni en sus películas las citas y homenajes a filmes del pasado se realizan con pedantería, sino con una sorprendente frescura y naturalidad.

A los dieciséis años cultiva un gran amor cinematográfico por Geraldine Chaplin, cuyas películas convierte en objetos de culto. Aunque no lo reconoce explícitamente, es probable que su marcha a Madrid por esos años se deba en parte a que entonces la hija de Charlot vivía en esa capital con Carlos Saura. Lo cierto es que Guerín pasa los siguientes seis años de su vida a caballo entre Barcelona y Madrid. Un amigo fotógrafo le deja su estudio como residencia a cambio de que le ayude en sus tareas profesionales. José Luis Guerín recuerda esos años como algunos de los más golfos de su vida, pero también de los más importantes en su formación, precisamente porque en ellos se dedicó *"fundamentalmente a vivir"*.

Un día de esos años fue a casa de Carlos Saura con intención de conocer a Geraldine Chaplin, pero llegó tarde: la pareja ya se había separado. Por fin, a los dieciocho años la llamó y concertó una cita con ella, que por lo visto se resolvió en un rato de amable charla y unos whiskies compartidos (no se sabe si ya entonces exigiría que fuese licor irlandés, que hoy es su preferido). Como resultado de esta adoración por la Chaplin queda su segundo cortometraje, **Furbus** (1976), del cual la crítica ha dicho: *" está repleto de citas a Saura -música, voz de niña, etc...- y de obsesiones de muerte, oscuras represiones... Todo esto, que resulta ser muy 'español'. Las manos de la muerte son blancas y acarician morbosamente a una bella joven. El autor del filme aparece fragmentariamente: sus manos inquietas y un suicidio pasional"* (Juan Bufill, "Star", 1977). Y también: *"el corto de José Luis Guerín es una interesante reflexión sobre la vida y la muerte, subyaciendo implícitamente un homenaje a Carlos Saura, reproduciendo banda sonora de* ***La prima Angélica*** *y* ***Cría cuervos****, imitando las voces de Geraldine*

Silvia Gracia en ***Los motivos de Berta*** *(1983)*

Arielle Dombasle en ***Los motivos de Berta,*** *(1983)*

Chaplin y Ana Torrent" (Antolín Matías, "Cine marginal en España", Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1979, p.118). De hecho, no se trataba de un homenaje a Carlos Saura sino a Geraldine Chaplin. Uno de los motivos por los que José Luis Guerín es difícil que pueda hacer películas de encargo es que su estilo de trabajo requiere que el director esté enamorado del tema que le ocupa e incluso de la protagonista. Comenta él mismo años después sobre **Furbus**: *"En esta película se da una circunstancia que se repetirá, y que espero se siga repitiendo, a lo largo de todo lo que he realizado (con la única excepción de* ***El orificio de la luz****; es el testimonio sentimental, algo de homenaje hacia la mujer o niña de la que estás enamorado. Ahora -asumidos ciertos principios de Rossellini- nunca haría una película por el mero hecho de estar enamorado. No es suficiente. Buscaría otras alternativas para mi vida afectiva. Pero creo que el origen de esta película es el de filmar a una chica que me gustaba mucho y que sólo a través de ese pretexto, veía la posibilidad de conectar con ella".*

La culminación de esta doctrina de lo que podríamos llamar arte sentimental es sin duda su primer largometraje, **Los motivos de Berta** (1983), en el que se combinan varias de sus más arraigadas querencias: la afición a los diarios de adolescentes, que aún sigue conservando; la fascinación por las chicas muy jóvenes, casi a lo Lewis Carroll; y la simbiosis creativa entre el director y la protagonista, que en aquellos momentos era Silvia Gracia. Este tipo de simbiosis es el que Guerín presiente en la película **Mauvais sang**, del jovencísimo Leos Carax y su protagonista Juliette Binoche, uno de sus filmes recientes más asiduamente visionado.

Antes de centrarnos en los dos largometrajes de Guerín, comentaremos brevemente sus cortos. Para ello utilizaremos la inapreciable colaboración del libro "Surcando el jardín dorado", recopilación de textos y entrevistas en torno a Guerín editados por García Ferrer y Martí Rom, impreso por el Cine-Club de la Asociación de Ingenieros y la Comisión de Cultura de Valencia. También recurriremos a este libro para recabar opiniones de Guerín sobre **Los motivos de Berta.**

La Hagonía de Agustín

Agustín, el protagonista del filme, es un escarabajo, implacablemente perseguido por una mano que lo somete a variadas torturas; tras su muerte el torturador se fuma relajadamente un cigarrillo, al tiempo que escucha una canción de lo más bufo.

Guerín: *"Creo que se trataba de una película honesta, dentro de las cosas que hacía y se hacían. Evidentemente no pasaba por alto ninguna de las características de* enfant terrible *que podía tener un niño tímido pero rabioso de que le hicieran escribir sesenta veces: agonía se escribe sin 'h'. Mi afán contracultural -contracolegial diría yo- de aquel entonces queda*

claro: el desdichado Agustín acaba muerto definitivamente, aplastado entre las hojas de un libro".

Elogio a las musas, Acuérdate de Isabel y La dramática pubertad de Alicia

Guerín: *"Las reúno porque, perteneciendo a distintas fechas, y aún sintiendo más simpatía por alguna que por otra, pertenecen y participan del mismo caos mental y de pseudonarrativas que las hacen vergonzosas. Hasta hace poco pensaba que todo este material podía serme válido como testimonio sentimental, pero en una visión reciente desmitifiqué incluso hasta esta idea. Desde luego estas películas encerraban muchas cosas que me han interesado y me siguen interesando desarrollar, pero expuestas en un caos tal que, probablemente, me han servido para expresarme más dosificada, humilde y claramente en lo que los críticos consideran mi ópera prima:* ***Los motivos de Berta****."*

El orificio de la luz

Guerín: *"**El orificio de la luz** es una película experimental. Fue mi definición de ese haz luminoso que emite el proyector (las experiencias de Anthony McCall que por aquellos días estuvo en Barcelona mostrando sus experiencias de* 'expanded cinema'*, basados en la comtemplación de ese 'cono luminoso'); esto pudo influirme. Despojado de todo elemento humano -sólo la contemplación de la luz y sus distorsiones- suponía un paréntesis en mis crónicas sentimentales.*

No es que me sienta particularmente avergonzado de este trabajo, no obstante creo que es el cajón de casa el lugar que debe ocupar".

Filme familiar

Guerín: *"Por fin la crónica sentimental se despoja de turbias pretensiones. Teniendo como modelo un precioso filme inédito de Manuel Huerga, voy retratando de una forma pura y 'objetiva' aquellos gestos, miradas, cuerpos, rostros, movimientos y detalles, que vienen configurando mi vida afectiva. A veces son imágenes muy banales: Daniela desayunando, Azucena peinándose... otras son más delirantes, de una 'locura' compartida. En todo caso, forman parte de una expresión sincera, sin las pretensiones de 'autor' que me torturaban en aquellos otros títulos".*

José Luis Guerín dirigiendo a Iñaki Aierra en ***Los motivos de Berta*** *(1983)*

Memorias de un paisaje

Memorias de un paisaje se estrenó en el cine Maldá de Barcelona el diez de noviembre de 1980 junto al largo de Jesús Garay, **Manderley**. Fue su primer corto con distribución comercial y está rodado en 16 mm. *"En él dos 'travellings' y dos encadenados impresionantes, una niña que canta no accidentalmente la canción de Fórmula V y luego no deja de verse en bicicleta por un paisaje -la Segovia de* ***El espíritu de la colmena*** *y* ***Elisa, vida mía****- al que regresa un personaje tras mucho tiempo de ausencia, un paisaje con historia. Ante tanto cortometraje vergonzante, la existencia de* ***Memorias de un paisaje*** *te hace recobrar el interés perdido"* (García Ferrer, J.M. Nueva Lente, nº 101, Madrid, 1981).

Este corto está rodado entre Hoyuelos y Melques allí donde Guerín rodaría más tarde **Los motivos de Berta**.

Guerín: *"Aquí sí experimenté de verdad ante toda esa gama gramatical que me ofrecía el 16mm., entre cuyas posibilidades más sugestivas, frente al S/8, se hallaba la de poder trabajar el sonido con la artesanía, reflexión y seriedad que te permite el montaje de sonidos en moviola. El crítico F. Llinás se sorprendió que, considerando* ***Los motivos de Berta*** *como mi ópera prima, se viera tan limpia y consciente de sus limitaciones. No tuve más remedio que confesarle que* ***Los motivos de Berta*** *no era en absoluto mi 'ópera prima' y que mis óperas primas incluían eso que él agradecía que no se diera en una primera obra, multiplicado por mucho."*

Naturaleza muerta

Tras los títulos de crédito se inicia el filme con una imagen (un paisaje limitado por la nie-

Arielle Dombasle en ***Los motivos de Berta,*** *(1983)*

bla; en primer término, una calavera) flanqueada por una frase: *"El asesino siempre vuelve al lugar del crimen"*. A modo de cita al principio de un texto, es evidente que esta frase debe condensar el sentido de todas las imágenes posteriores. Se trata, por lo tanto, de un filme con asesino y asesinado. *"**Naturaleza muerta** demuestra que algo que sí puede hacer un cortometraje es sugerir historias. En este caso son los objetos -que inundan el filme- los que van a sugerir no una, sino un montón de historias"* (García Ferrer, Nueva Lente, nº 121, 1982).

Guerín: *"**Naturaleza muerta** es una película de objetos, sobre los objetos. En general me parecían ridículos esos cortometrajes hechos aquí, con una puesta en escena, actores, una historia de doce minutos... Entonces hice este trabajo absolutamente formalista y muy pudoroso, temiendo el lado ridículo de los cortos aludidos y de trabajos propios. Se trataba de recrear una atmósfera a partir de las naturalezas muertas de J. S. Chardin, intentar evocar todo tipo de sugerencias a partir de los objetos. Pero me equivoqué. En este caso el error venía dado por la integración en ese mundo de objetos de una mujer con un violoncelo y un cadáver. Yo creía que esas dos figuras podían participar en ese estatismo, pero no es así; la sola mostración de un cadáver ya presupone una cierta historia que si no desarrollas, ya puedes estar recreándote en otros objetos, que no serán más que un aburrido tiempo muerto en espera de recobrar esas figuras"*.

Los motivos de Berta

A cada uno su afición o su capricho, siempre que sepa hacer buen uso de él: José Luis Guerín tuvo desde muy joven gusto preferente por los diarios de adolescentes (siempre niñas, nunca niños: fiel en tal opción al reverendo Lewis Carroll, hermano mayor de la misma cofradía): *"Fuera de toda duda está mi fascinación por la adolescente, por la jóven púber, incluso por la niña, por su entorno más próximo, sus fetiches y escalonados descubrimientos; su vampirización física, eco del dinámico ajetreo interior, provoca un movimiento en el tiempo fascinante cuando se consigue transferir a cierto tipo de música, de cine y de literatura. Un tiempo casi opuesto al que le precede(...). Yo no sé si los diarios de adolescencia son arte o no, supongo que habrá de todo. A mí, personalmente y sin rechazar los otros, me resultan mucho más artísticos los que de antemano no proponen una voluntad artística o creadora, los que sólo quieren desahogarse terapéuticamente de sus sentimientos para sí mismos, que aquellos que prefieren ser como los libros de verdad, expresando amores y soledades con estrellas y mares o sea, ya van con el deseo -muy loable por supuesto- de poseer un lector"*.

A partir de fragmentos de estos diarios, José Luis Guerín comienza a principios de los ochenta a trabajar en un guión en torno a la pubertad. Tras más de un año elaborando el futuro guión, conoce a Silvia Gracia en una discoteca rural. La niña tiene trece años y Guerín se enamora. Desde el primer momento comienza a estudiar ávidamente a la muchacha con ojos que poco a poco se transformarán en el objetivo de la cámara: *"La cámara mostraba una fe ciega, dejándose guiar por la lectura intransferible de su mirada, por lo oculto de un mundo interior, que sólo se podía intuir. Todavía en la moviola me cuestionaba el significado de esa mirada. Fácilmente quedaba hechizado, deteniendo un fotograma ocupado por ella, y dudaba de mis propios planteamientos cinematográficos, al violar esa mirada buscándole una respuesta a su luminosidad en los cachitos de celuloide que contenían el objeto o la persona contemplada. Sin embargo, todo encajaba bien, por otra parte. Silvia, tan ausente e ignorante hacia su personaje, evolucionaba día a día en el rodaje, descubría novedades insospechables e incluso tuvo su primera menstruación durante esos días. La cámara se convertía entonces en un simple testigo que debía registrar a Berta en términos similares a los que se registró al esquimal Nanouk".*

La impresión que puede producir la película de Guerín a una mirada poco atenta se asemeja a la que causan esos paisajes semidesérticos que aparecen en la propia película: se diría que son planos y monótonos, que con un simple vistazo los ha visto ya uno del todo y que en ellos nada relevante tiene lugar, pero para quienes los habitan de modo más hondo y con mayor afecto cada rincón tiene su vida y su historia, cada palmo de tierra posee su nombre y promete misterios o ilusiones. **Los motivos de Berta** no es una película de visión fácil y probablemente exige ser vista más de una vez para poder darse cuenta de hasta qué punto José Luis Guerín, con sólo venticuatro años, había asimilado eso que él llama *"memoria cinematográfica"* y de la cual ya hemos hablado. En este largometraje está presente el cine mudo cómico americano, Dreyer y su siempre amado Tati, en mucho mayor grado éste -en nuestra opinión- que Bresson. Escuchemos al director, corroborando en cierto modo lo antes dicho: *"El sonido ha resultado un trabajo muy laborioso de quitar, poner, seleccionar, conjugar... casi como en una partitura de música concreta. Hay momentos en los que me ha parecido más eficaz que el ralentí de un tractor llegara casi a anular la legibilidad de los diálogos. Por lo general he utilizado sonidos más bien gratos, suaves. El chirrido del columpio, sin embargo, tiene una función singular y muy específica. Visualmente, el pueblo de Berta no llega a verse nunca en un plano general, se ve una fachada, dos a lo más. Entonces, yo quería recurrir al sonido con la idea de que cualquier acción sonora que se ejecutase en cualquier puesto de la aldea debía escucharse desde cualquier otro, dando así una idea de las pequeñas dimensiones del pueblo".*

Lo mismo que ocurre con los estudiadísimos sonidos puede decirse de la planificación de la película. Con mucho acierto, el estudio que la revista vasca "Solaris" (nº4) dedicó a este autor, llevaba como título: "La pureza de la mirada". En efecto hay una obsesión en este director por una mirada pura, casi cartesiana y matemáticamente rigurosa: aunque el espectador pueda no llegar a percibirlo, cada uno de sus planos proviene de una exigencia ineludible que el autor puede justificar con un rigor casi científico. Cada uno de los objetos que aparecen tienen una función muy concreta y singular. *"El molinillo de café me interesaba por el juego que me proporcionaba su sonoridad; el cesto de mimbre señala la vida pausada y familiar de ese pequeño microcosmos labriego; el cazamariposas define la personalidad infantil de determinado personaje, al igual que el artilugio de la cabaña, descaradamente sacado de los maravillosos ingenios que se inventaban los burlescos americanos del mudo y viene directamente de Keaton. Luego está el ventila-*

José Luis Guerín en el rodaje de ***Los motivos de Berta*** *(1983)*

Silvia Gracia en ***Los motivos de Berta*** *(1983)*

dor, que es un objeto que viene del 'exterior', que evoca una civilización ajena, interpretada por la gente del pueblo de un modo muy distorsionado. El ventilador sigue un proceso paralelo al de la historia. La película concluye con una toma de conciencia clara y racional por parte de Berta, que aprende a distinguir la razón del romanticismo y se queda con ella. Como en las viejas comedias americanas, el ventilador provoca una catástrofe al principio y al final está perfectamente integrado en ese entorno".

Podríamos seguir prolongando inacabablemente este análisis y los comentarios que suscita en el propio director, pero ello es incompatible con los propósitos más sucintos de este artículo. Basta decir que estos elementos visuales y sonoros volverán a encontrarse en **Innisfree**, pero ya depurados de algunas pedanterías primerizas y por tanto reforzados en su eficacia cinematográfica. Entre tales concesiones algo librescas podríamos citar la elección del actor Iñaki Aierra *"por tener un perfil a lo Schiller"* (pese a todo no resulta del todo mal en el filme), el camión que se llama "Fausto", el *lieder* cantado por Arielle Dombasle resulta demasiado obvio en su explícito mensaje, etc... **Los motivos de Berta**, por extraños problemas que resultaría demasiado complejo detallar, tuvo graves dificultades de distribución pero fue acogida con unánime entusiasmo -el mayor mostrado desde **El espíritu de la colmena**- por la crítica, hasta el punto de que críticos como Vicente Molina Foix casi conminaban al espectador a acudir cuanto antes a verla so pena de ser acusado de crasa falta de sensibilidad cinematográfica. Así el joven Guerín, a sus veinticuatro años y con un solo largometraje rodado en blanco y negro, que no había costado más que diez millones de pesetas a la cooperativa que lo produjo, se vio aupado al más expectante y prometedor interés de la crítica, interés corroborado por fortuna ocho años después con **Innisfree**.

Entre **Los motivos de Berta** e **Innisfree** pasan ocho años en los que Guerín malvive económicamente, teniendo que recurrir algunas veces a la economía familiar. En 1986 realiza casi como un juego un corto en 16mm., en blanco y negro y con la colaboración de Silvia Gracia, titulado **Souvenirs**. Dos años más tarde, dentro del filme colectivo **City Life**, **Eulalia-Marta** en color y de diecisiete minutos de duración. Por otra parte, comienza a dar clases de cinematografía.

Innisfree (1990)

"A mí los cineastas que más me interesan son aquellos que han adoptado una postura personal, creativa, frente al código". Sin duda uno de los directores más personales de la historia del cine, de los que mejor han reasumido desde un punto de vista creador las exigencias del código cinematográfico es John Ford. La fuer-

Innisfree (1990)

za y el encanto de Ford estriban en que su personalidad está hecha de perfección sin aspavientos, no de énfasis o de excentricidades más o menos geniales. Como el título de una de sus más célebres películas, también Ford fue un hombre tranquilo y, sobre todo, un director tranquilo, pero sutil e invariablemente intenso. Al famoso *dandy* George Brummell alguien le elogió en una fiesta lo elegante de su atuendo: *"No debo ir tan elegante, puesto que tanto se me nota"*, respondió el *dandy*. Del mismo modo, la suprema elegancia del director John Ford consiste en no hacerse notar: por lo visto, este gran hombre tranquilo creyó siempre que la labor del director cinematográfico es atraer la atención del espectador sobre lo que ocurre en la película, no sobre lo que le ocurre o se le ocurre al fascinante director de la misma. En una palabra, la aportación de John Ford a la historia artística del cine es haber mostrado de una vez por todas cómo se puede lograr el máximo de "efecto" con el mínimo de "efectismos".

Como indica la cita que encabeza el párrafo anterior, a José Luis Guerín le gusta un tipo de director al cual pertenece destacadamente el viejo Ford. No es raro, pues, que éste sea una de sus referencias necesarias de culto. Ya hemos indicado que en varios de sus cortos y en su primer largometraje, los motivos de Guerín tuvieron que ver con su adhesión emocional con la protagonista de esas películas. En su segundo largometraje también hay un homenaje sentimental pero de otro orden: el tributado a un director particularmente admirado y en especial a una película especialmente amada.

The Quiet Man pudiera no ser la mejor película de Ford (aunque no sería extraño que lo fuese) pero sin duda es la obra en la que mejor se reúnen los elementos de madurez de su arte: personajes enérgicos y hasta un poco toscos, pero nunca brutales; el entrañable y misterioso lazo de la amistad viril; una nota permanente de humor que no descarta fugaces guiños melancólicos; y el amor por las gentes, tierras y costumbres de Irlanda. Además **El hombre tranquilo** es una película con indudable "atmósfera": de ella no sólo recordamos sus personajes (la espléndida brusquedad de John Wayne, la fogosidad tierna de Maureen O'Hara, la complicidad risueña y maliciosa de Ward Bond o Victor MacLaglen, etc...) sino que nos parece haber vivido con ellos como unos lugareños más de la pequeña aldea de Cunga St. Feichin. A ese lugar, conservado para siempre en la retina de la memoria, es a donde vuelve José Luis Guerín en **Innisfree**, nombre actual del rincón donde se fraguó la leyenda cinematográfica del hombre tranquilo.

Se trata de una obra en la que

Guerín se siente a gusto, porque reúne elementos que le son muy queridos: la sombra de Ford en primer lugar, desde luego, pero también la posibilidad de trabajar con actores no profesionales (o, si se prefiere, sin actores) y la ocasión de combinar el género documental con el homenaje al mejor cine de ficción. No consiste **Innisfree** en un simple comentario de la película de Ford, a cuyo argumento inolvidable se hacen referencias tan libres como las que otro irlandés de genio, James Joyce, dedicó en su "Ulises" a la "Odisea"; también son joycianas las duplicaciones irónicas que se buscan a algunos de los protagonistas de Ford. Tampoco es un reportaje sobre los lugares en los que se filmó **El hombre tranquilo** y lo que hoy queda de aquellos decorados reales que antes vimos a través de la cámara de Ford o de las gentes que conocieron el gran momento del rodaje de la película. Mucho hay de todo esto, pero realzado por una mirada perspicaz y sobria sobre un paisaje, unos tipos y una forma de convivir o de soportar el paso del tiempo. De hecho, ni siquiera es imprescindible ser un *fan* de **El hombre tranquilo** o tener su recuerdo muy fresco en la memoria para disfrutar con **Innisfree**. Los parroquianos de la taberna de Cohan, en permanente y sinfónica tertulia, las andanzas de jóvenes, mayores y niños por las viejas calles, asistiendo a rutinas que adivinamos, tienen "tirón" por sí mismos. Precisamente el verdadero homenaje de Guerín a Ford es hacerse tan discretamente imperceptible como el gran maestro, ocultarse tras una cámara que parece funcionar al desgaire (a pesar del mucho trabajo que debe haber tras su "espontaneidad"), mostrar unos personajes casi irreales a fuerza de realismo, ayudado por una excelente utilización del sonido directo, no sólo de las voces sino de todos esos ruidos que componen el fondo permanente de las vidas (en esta utilización del sonido se ve la sabia utilización de las lecciones de otro maestro muy querido, Jacques Tati).

De este modo, vuelve la "atmósfera" de Castletown y de **El hombre tranquilo**. Pero vuelve con el peso del tiempo que ha caido sobre el lugar, con el espesor que dan los años, esos años que los cuentos felices escamotean en su final cuando acaban diciendo *"y vivieron felices durante muchos años"*. La película de José Luis Guerín no es un acto de idolatría a Ford, sino el reconocimiento de un realizador sensible de hoy a un realizador que ya es de siempre. Cuando el automóvil se aleja de Innisfree en la bella secuencia final y el nostálgicamente céltico poema se superpone a la carretera que se pierde hacia atrás, algo nuestro se queda en esa aldea irlandesa, como algo habíamos dejado también allí al acabar **The Quiet Man**.

Innisfree (1990)

Joaquín Jordá

Joaquín Jordá
El círculo del perverso

Nuria Vidal

Un personaje como Joaquín Jordá no se puede comprender de una forma literaria. Tampoco es fácil seguirle a través de una errática y extraña filmografía que abarca casi 30 años de historia del cine de forma dispersa y guadianesca. A Joaquín Jordá sólo hay una manera de llegar a conocerle: hablar con él. Claro que nunca sabremos si lo que nos cuenta es la verdad o una fabulación más, si lo que narra con un ritmo y una cadencia envolventes, es más fruto de un guión sobre sí mismo que la auténtica realidad. Lo mejor es cederle la palabra y escribir este texto en primera persona del singular. El yo de este artículo es el de Joaquín Jordá, mi propio yo se queda relegado al trabajo de transcripción de largas conversaciones en las que se hablaba de todo y en ese todo, se hablaba de vez en cuando de él.

El hijo del notario

Nací en un pueblo de Gerona que se llama Santa Coloma de Farnés donde mi padre era notario. Cuando acabó la guerra tenía 4 años y lo que recuerdo es que eso significó comer chocolate. De la guerra tengo recuerdos vagos, por ejemplo los milicianos vestidos de azul que venían a quemar los registros que tenía mi padre (1), antes de que entraran los nacionales. Entonces era costumbre que cada año se encuadernaran los papeles en unos libros de telas de colores. El día que venía el encuadernador era uno de los mejores porque toda la casa olía a goma (2). Tengo algunas imágenes sueltas, como la de ir con un palito en el bolsillo para ponérmelo entre los dientes si había un bombardeo. En general son recuerdos agradables ya que no sufría ninguna agresión. Vivía envuelto en algodones, muy protegido.

La posguerra fue más dura. Seguramente porque era más

consciente y porque tenía más protagonismo. Mi padre se hizo algo así como jefe de la Falange del pueblo. Soltaba discursos todos los domingos y yo le oía ensayarlos horas y horas por los pasillos de nuestra casa. Era una casa muy grande de tres pisos. El último estaba vacío y allí jugaba y criaba gusanos de seda. Cuando tenía 6 años nació mi hermana y tuve un disgusto tremendo. No me atrevía a matarla, pero dejaba alfileres abiertos en la cuna para ver si se los clavaba.

La posguerra la sufrí más porque al ser mi padre lo que era, yo me convertí en la bestia negra del pueblo. En la escuela sentía la hostilidad de los hijos de padres rojos. Era una escuela de curas. Durante el recreo los hermanos te perseguían con un ramo de ortigas y te daban golpes detrás de las rodillas para que no te quedaras quieto. Las peleas eran brutales. Eran de dos tipos, las espontáneas, en las que se trataba de coger los cojones del contrario y retorcérselos hasta que no aguantara más y las preparadas que eran a cinturonazos. Al acabar las clases salía corriendo. Para mí una imagen del terror más puro es la de sentir la cartera golpeando la espalda de un niño (3) que corre huyendo de los demás. Crecí en este ambiente y para conquistar un poco de tranquilidad aprendí a sobornar. En lugar de pagar la escuela compraba caramelos y juguetes y los repartía para que me dejaran en paz.

Una de las cosas que me gustaba del pueblo era el cine. Había un cine parroquial que tenía sólo dos películas y las pasaba continuamente. Una era de Tom Mix, la otra era **Nosferatu**. Creo que la vi más de 30 veces, cada vez en una versión más corta y nunca dejó de darme miedo. Había otras cosas agradables en el pueblo. Se vivía mucho en la calle y nadie te controlaba. El clima de violencia estaba en todo, también en las relaciones sexuales con las niñas. Ibamos a unas casas abandonadas a hacer marranadas. Yo las continuaba haciendo por la noche con una niña que vivía enfrente, la hija de un ropavejero que no sé porqué tenía un esparadrapo en el ombligo. Yo se lo quitaba pero se lo volvía a poner. Había un extraño clima de abandono y libertad. Una vez me escapé de casa, al cabo de dos horas volví y me di cuenta de que nadie se había enterado que me había ido.

Eso se acabó a los 9 años cuando mis padres decidieron que empezara mi educación en serio. Había dos posibilidades, un colegio alemán de nazis que era la elección de mi padre y los jesuitas que era la de mi madre. Ganó mi madre y me fui interno a los jesuitas de Sarriá. La llegada a la ciudad fue terrible. Me pasé un año entero llorando, con crisis nerviosas. Por suerte mi familia se fue a vivir a Nules, en Castellón, el pueblo más feo del

Enrique Irazoqui en ***Dante no es únicamente severo*** *(1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá*

mundo, y me llevaron a los jesuitas de Valencia. Entonces cambié de táctica y decidí aprovecharme de la situación. Mi vida mejoró bastante. Me convertí en el primero de la clase, un primero legendario, bueno en todo, menos en piedad. Supongo que era una manera de escapar de su influencia. Iba a misa, pero no comulgaba casi nunca y cuando me confesaba decía mentiras. Ellos lo sabían e intentaban reconducirme, pero gracias a eso nunca fui objeto de proselitismo. Esto duró hasta los 13 años. Entonces había muchas vacaciones y cada vez que volvía al colegio era un trauma. Así que aprendí a hacerme el enfermo y al volver me pasaba dos o tres días en la enfermería reacomodándome. Siempre me había salido bien, pero un día vino un médico y como algo tenía que decirle le conté que me dolía la barriga, vino otro médico y finalmente vino el padre espiritual y me dijo que tenían que operarme de apendicitis y que debía confesarme. Me negué en redondo y me fui a operar sin confesar y sin necesitarlo. La operación salió mal, se me infectó y estuve muy malo y cuando al fin volví al colegio muy amablemente los curas me dijeron que después de las vacaciones no volviera porque había dado muy mal ejemplo.

Aranda, Madrid y la EOC

A Vicente Aranda le conozco desde que volvió de Venezuela. Me lo presentó Juan Goytisolo. La vida de Vicente es apasionante y divertida, y no la ha contado aún nadie. Tampoco el libro que han escrito hace poco la refleja bien. Vicente no hablaba, sólo escuchaba. Durante años siguió así, hasta que un día dijo *"con la carne quiero vino blanco". "Coño"*, dije, *"no sólo habla sino que rompe las reglas"*. A partir de entonces no dejó de opinar siempre cosas muy contracorriente. Cuando le conocí, quería entrar en la EOC. Yo era delegado de curso e intenté meterle, pero era imposible porque no tenía el bachillerato. Así que desistió y se vino a Barcelona. Tres años más tarde estaba preparando **Brillante porvenir**.

Yo había estudiado Derecho. Al acabar la carrera, y la mili, me casé y me fui a Madrid a estudiar cine en la EOC. A mitad del primer curso empezó una huelga que duró un curso y medio. En realidad ganamos la huelga porque conseguimos muchas mejoras y poder nombrar al nuevo director. Para sorpresa del régimen y del propio interesado, elegimos a Sáenz de Heredia. Creo que ahí demostramos ser muy hábiles porque él se sintió muy halagado y nos dejó hacer lo que quisiéramos. Fueron los mejores años de la Escuela. La EOC se la cargó un excomunista, Baena, que empezó una caza de brujas que la liquidó en el año 1968, después de las Conversaciones de Sitges. Pero yo ya no estaba allí. La primera EOC era un sitio para hacer tertulia, la segunda EOC fue más útil, más práctica. No había clases tradicionales. Para mí se acabó después de tener una bronca extraacadémica con Carlos Saura (4) de la que se vengó sacándome a la pizarra, cosa que no se hacía jamás, y obligándome a resolver un estúpido problema de ejes. Me puso en ridículo con toda la clase y yo no podía decir que era una venganza. A final de curso me suspendió, me cabreé tanto que dejé la EOC y me volví a Barcelona.

La política y El día de los muertos

El día de los muertos es lo primero que hice. Es un documental sobre las actitudes y las costumbres paralelas del "día de los muertos", desde las flores hasta las lápidas. Había una segunda parte en la que se veía a las visitas al cementerio y tenía que haber un centro que pasaba en el cementerio civil de Madrid. El día que lo rodamos, apareció la policía, interrumpió el rodaje y quiso incautarse del material filmado para ver quién estaba allí. Conseguí velar la película antes de que se la llevaran. Me pareció que era lo mejor que se podía hacer porque si la cogían habrían podido identificar a mucha gente. "El día de los muertos" en el cementerio civil se hacía una concentración no convocada en la que se reunía toda la oposición: republicanos, masones, comunistas, socialistas. Hay un poema de Gil de Biedma que habla de lo mismo y precisamente tiene un verso de una cosa que escuché allí, alguien que pasando ante la tumba de Pablo Iglesias dijo *"te acuerdas qué de banderas"* refiriéndose al día de su entierro. La censura se encargó de cortar todo lo referente al cementerio civil y algunas escenas que les parecieron de mal gusto para los muertos. Al final quedó cmo una especie de documental lírico sobre el tema, con un texto muy objetivo hablando de los muertos y los vivos.

En esa época yo estaba en el PCE. Empecé a militar muy joven, a los 18 años cuando hacía segundo de Derecho y duré más o menos hasta el 62. En Madrid me metí, en parte por destino natural y en parte por destino organizativo, en UNINCI, la productora de Ricardo Muñoz Suay y Bardem. Pero lo dejé cuando abandoné la Escuela.

Eso coincidió con que mi mu-

Luis Ciges en ***Dante no es únicamente severo*** *(1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá*

jer se quedó emabarazada, cosa que me horrorizó profundamente. No lo soporté y me fui, desaparecí meses antes de que naciera mi hijo. Había conocido en San Sebastián a una crítica francesa, hija de Sadoul y me fui con ella a París con la intención de quedarme allí. Hasta que una noche Sadoul me invitó a cenar para conocerme como el futuro marido de su hija y me quedé tan espantado que volví a salir huyendo. Salía de una cosa para caer en otra aún peor. Me fui a Ginebra en un viaje loco con Ricardo Bofill y Aranda a buscar financiación para **Brillante porvenir** y de paso ver si nos hacíamos chinos. Lo de los chinos no nos interesó pero al volver cargamos con una maleta de propaganda para el partido. En la frontera nos detuvieron y nos tuvieron dos días interrogándonos. Aún no comprendo cómo no encontraron la propaganda, pero no se les ocurrió que la maleta pudiera tener un doble fondo. Creían que éramos espías.Yo en el fondo estaba contento porque pensaba que si me detenían me pasaría cinco o seis años en la cárcel y no tendría que pensar en nada, me solucionaban la vida. Al tercer día llegaron las familias a rescatarnos. Vino mi mujer con mi hijo que tenía ya dos meses y fui recuperado para la vida del hogar.

A mi mujer le costaba mucho aceptar esta situación y la única justificación que encontraba es que yo estaba loco, así que decidió llevarme al psiquiatra. Estuve tres meses en tratamiento y me lo pasaba muy bien. Aquel psiquiatra era muy amable y lo único que hacía era llenarme de toda clase de drogas, lo probamos todo, yo iba dopado el día entero, pasadísimo.

Jacinto y la Escuela de Barcelona

A Jacinto Esteva lo conocí en Madrid y nos hicimos amigos enseguida. **Dante** iba a ser una película de cinco episodios: uno de Ricardo Bofill, otro de Pere Portabella, otro de Jacinto, otro mío y barajábamos la idea de que Senillosa hiciera el quinto, más que nada para que pusiera el dinero. En aquella época el padre de Jacinto pagaba la productora pero el dinero para hacer las películas salía del Ministerio. Hacíamos presupuestos muy hinchados y con lo que nos daban las hacíamos. Eran películas de apariencia cara, pero en realidad no costaban nada porque las casas, los objetos, los coches eran todos nuestros (5) y las modelos eran nuestras amigas y no cobraban nada. El proyecto se hundió cuando Ricardo (6) quiso hincharlo demasiado y le explotó en las manos. Pero hubo otros motivos más personales. En ese momento se estropearon difinitivamente las relaciones entre Jacinto y Pedro. Yo era amigo de los dos e intenté poner remedio, pero fue imposible.

Ricardo (7) se separó porque quería rodar **Circles** en pantalla cuadrada. Total que Jacinto y yo rodamos nuestros episodios y una vez terminados pensamos que se podían montar juntos con una historia de enlace y así nació **Dante no es únicamente**

severo. En aquella época éramos muy pretenciosos y creíamos que habíamos hecho algo importantísimo, más bien nos sorprendió que no tuviera un éxito comercial inmediato. No nos pareció mal que se convirtiera en bandera de eso que se llamó Escuela de Barcelona.

Yo creo que sí existió algo que se llamaba Escuela de Barcelona. Había una estructura de producción común que permitió rodar cinco o seis películas muy parecidas: **Brillante porvenir** y **Fata Morgana**, de Aranda, las dos de Carlos Durán, **Cada vez que...** y **Liberxina 90**, **Noches de vino tinto** de Nunes, **Dante no es únicamente severo** y dos más que rodó Jacinto y un poco distinta, pero con el mismo espíritu, **Nocturno 29** de Portabella. La definición dicen que la inventé yo pensando en la Escuela de Nueva York, pero la verdad no me acuerdo. Lo que sí es cierto es que apareció por primera vez en un artículo en "Fotogramas" firmado por Ricardo Bofill (8) que se llamaba *"Nacimiento de una escuela, que no nación"*. Hubo una errata y quedó *"Nacimiento de una escuela que no nació"*, un título muy gracioso. De este nombre se apoderaron por un lado "Fotogramas" y por otro "Tele-Express". Como había tan poca cosa de que hablar nosotros éramos un tema constante. Salíamos en todas partes. Durante un tiempo fue divertido pero al final me cansé, me molestaba tanta publicidad, tanta falsa modernidad. La gota que colmó el vaso fue una entrevista con Massiel que acaba diciendo *"os dejo porque he quedado con Jordá"*. Era mentira y la idea de servir de publicidad a otros me sacó de quicio.

"El jardín de los Ángeles" y "Cosmos"

En aquella época me fallaron dos proyectos que me gustaban mucho. Uno era una adaptación muy libre de "Laura a la ciutat dels sants". En un intento de buscar capital catalán, llegué a tener una entrevista con Pujol, pero en lugar de darme dinero me interrogó sobre la posibilidad de hacer cine en catalán y corté directamente. Era una historia escrita con la Capmany en la que Laura era una *hippie* que se iba a Formentera. Estuvo a punto de hacerse, el guión encuadernado lo tiene aún Querejeta. La película se llamaba "El jardín de los Ángeles" y Elías la iba a producir, pero de pronto la detestó y se salió del proyecto dejándolo parado. De ese guión ha comido y bebido Saura por lo menos en dos secuencias de **La madriguera**.

El otro proyecto era una adaptación de la novela de Gombrowicz, "Cosmos". Ésta me la prohibieron íntegra. Cuando **Dante** se pasó en Pesaro, donde también estaba **Nueve cartas a Berta**, la crítica se dividió a favor y en contra de una u otra. En una de las ruedas de prensa no recuerdo muy bien qué dije del castellano y el catalán, pero el resultado fue que Fraga me puso una multa de 250.000 pesetas y me retiró la subvención para el proyecto siguiente (9). Así que me fui a Suecia a ver si encontraba producción. Lo de Suecia se me ocurrió porque en Pesaro la crítica que mejor entendió **Dante** fue la sueca, alucinaron con ella, así que pensé que allí lo tenía todo ganado. Hablé primero con los productores clásicos, los de Bergman, que se asustaron mucho. Por lo visto Gombrowicz había estado a punto de ganar el Premio Nobel y la Academia no se lo había dado diciendo que era un escritor fascista. Encontré mejor acogida en el productor que trabajaba con Widerberg y Donner. Con éste tuve una entrada estupenda, le gustó mucho la sinopsis, pero luego cometí un error de modales y abominó de mí. Le vi un jueves y me invitó a comer al día siguiente, después iríamos a su casa en las islas para una orgía de fin de semana y el domingo firmábamos. Al día siguiente se presentó a la comida con su mujer. Yo no sabía qué decirle a esta señora y en un momento en que el productor se fue se me ocurrió preguntarle de qué signo era. Se puso serísima, me dijo que esa era un pregunta que nunca se hacía a una mujer. Cuando volvió su marido cuchichearon en sueco y me dijeron adiós muy buenas. Nunca

Romy en ***Dante no es únicamente severo*** *(1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá*

Serena Vergano en ***Dante no es únicamente severo*** *(1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá*

he comprendido en dónde y porqué se estropeó mi carrera sueca.

El estreno de Dante

Estando en Suecia vi en "La Vanguardia" que se estrenaba **Dante** en el cine Atenas. Temblé ante lo que podía hacer Jacinto solo en el estreno, me pillé un avión y me presenté en Barcelona para controlar el acontecimiento. Fue un estreno muy divertido, todo un espectáculo. Empezaba con un montaje de cine histórico español y patriotero, diciendo *"la película que van a ver no va de esto"*. En un momento determinado se detenía la proyección y había un debate. Cuando en la pantalla era otoño, caía sobre el público una lluvia de hojas secas, el desfile de modelos era real, con veinte chicas tirando perlas a los espectadores *"perlas a los cerdos"*. Todo muy disparatado y divertido, un acontecimiento social que significó el lanzamiento de la Escuela de Barcelona.

Poco antes se rodó **Cada vez que...** de Carlos Durán. Carlos aportaba una especie de entusiasmo permanente, era muy bueno, tenía mucha energía. Era muy cordial, muy cariñoso y limaba muchas asperezas. Después de **Dante** escribí **Liberxina 90** para él. Mayo del 68 hizo que cambiara el sentido del texto. Al principio era un película de drogas y *hippies*, pero después de mayo la politizamos para mal.

El encargo del cazador

La idea de **El encargo del cazador** nació de mí a partir de una sugerencia de Daría Esteva que me propuso montar una serie de materiales que había dejado Jacinto. Me lo dijo en el aeropuerto y yo por debilidad le dije que sí. Pero durante el vuelo le di vueltas y vi que era algo que me aburría mucho, una especie de necrofilia con un material apolillado. Al llegar a Madrid la llamé y le propuse hacer otra cosa. TVE se interesó muy rápidamente pero me recomendaron que buscara una producción externa para hacerla más libremente. Me puse en contacto con Manel Esteban. Todo iba bien hasta que me encontré con Pere Fages en su despacho, y le dije que con él me negaba a trabajar. Entonces Manel me recomendó a Off Line, pero se asustaron. Yo pensaba que era un auténtico regalo, no costaba casi nada y no había mucho trabajo, pero la idea de ir a África les acojonó, creyeron que si iba a África no volvería nunca, que me comerían los leones o algo por el estilo. Total que se retiraron y fui a caer en manos del ICC, que eran unos incompetentes. No hicieron nada por la película, pero tampoco hicieron nada en contra. Bueno una cosa sí, me obligaron a cortarla (10). La película duraba 2 horas y 20 y tuve que dejarla en 1 hora 40. Era mucho mejor más larga, tenías tiempo para todo, para la risa, para el drama. Tuve que quitar cosas que hacían respirar y algunos personajes enteros, como el de If, la novia eterna de Jacinto. Es la mujer que falta en el cuadro, la mujer descomprometida y feliz, la que vivió la aventura de los diamantes. Toda su entrevista era como una comedia. Al quitar 40 minutos todo quedó más

condensado, más trágico y duro. Tuve que cortar lo que no era relevante para la historia pero sí necesario para la película, lo que le daba agilidad. Rodar la película no me afectó mucho, prepararla y sobre todo montarla sí que me removió cosas, trabajar con sus cintas y con el material fue duro para mí. Yo ya me había olvidado de todo aquello. No veía a Jacinto desde los años setenta. Tenía mi vida en otra parte.

Italia y el cine militante

Salí de España definitivamente el 68 o 69, me fui a Italia y allí hice mucho cine militante, político, de encargo. Hice algunos cortos interesantes y una cosa muy extravagante sobre los Tupamaros. Tenían que enviarme un material de Uruguay que nunca llegó. Como la película estaba anunciada en un festival, lo que hice fue montar unos créditos de principio y de final y en medio una hora y cuarto de cola negra. Desde la cabina yo explicaba que como los Tupamaros eran tan clandestinos no había imágenes. Fui a Leipzig con un documental y gané un premio de 10.000 marcos. Al entregármelo me dijeron que era costumbre darlo para el Vietnam y yo dije que ni hablar, que no lo daba para el Vietnam, que por qué me iban a obligar a darlo (11). Se armó un buen escándalo. Le dejé el dinero a Straub para que me abriera una cuenta en Berlín oriental que nunca he utilizado y me marché de Leipzig con un tren sin darme cuenta que no podía salir del país por un sitio distinto al que había entrado. Iba en un tren fantasma de veinte vagones, vacío. Al llegar a la frontera nos tuvieron parados una hora intentando averiguar si yo era un espía. Conseguí hacerles entender que lo único que quería era volver lo más deprisa posible a Italia.

Escribir guiones

En el año 73 decidí volver a España. Vine a Barcelona pero no hice casi nada de cine, me dedicaba a la traducción. En el año 80 los trabajadores de Numax me propusieron hacer algo antes de que cerraran la fábrica y rodé un documental. Entonces me di cuenta de que el mundo del cine seguía gustándome, pero como rodar era muy difícil lo planteé por el lado del guión. La primera oportunidad me la dio Mario Camus con **La vieja música**. Mario es muy raro, acababa de tener el éxito de **Los Santos Inocentes** y lo que buscaba era un fracaso. Como buen chicarrón del norte pensaba que dos éxitos seguidos podían hacer mucho daño y se metió en una historia suicida. Yo escribí un guión que él hizo aún más austero, más sobrio. Después hice una cosa para Rebollo, **Golfo de Vizcaya**. Ese guión era muy bueno, pero la película no salió bien. Era muy difícil trabajar con los vascos porque tenían mucho miedo. Tenían que consultarlo todo mil veces antes de rodar y la película salió miedosa. Hice otra cosa horrible con Andrés Linares que se llamaba **Trío** y luego volví a trabajar con Vicente.

Con Vicente Aranda es muy fácil trabajar. Cada vez hablamos menos del guión y no discutimos nunca de nada. Hasta ahora yo escribía mucho y luego él lo recortaba pero últimamente se han cambiado los papeles, él me da un punto de partida y sobre eso yo trabajo y le entrego el guión casi terminado. Luego él lo copia todo, lo vuelve a escribir con sus palabras y lo hace suyo (12). Lo último que he escrito con él no se va a hacer porque Ducay, el productor, no se ha atrevido. Es la adaptación de una novela muy rara, la historia de una enfermera en un hospital de sangre de Madrid durante la guerra. A mí me tocaba un poco los cojones volver a la guerra, pero a Vicente le gusta. Está convencido de que es el cronista oficial de la guerra y mientras cambie de bando, de historia, de geografía, no le importa seguir con ello.

Supongo que hay un método para enseñar a escribir guiones, Lola Salvador tiene uno pero nunca me lo ha contado y Manolo Matji también. Yo no, yo improviso en función de la gente que tengo delante, eso me estimula mucho. Hay un tipo que se llama Frank Daniels que me parece peligrosísimo, es una especie de gurú que hipnotiza a la gente, hace de la escritura del guión una religión, ascética y de recogimiento. Me parece absurdo magnificar tanto las cosas. El guión ha de servir como un conjunto de indicaciones para el productor, el director, el operador y el decorador, pero nunca hay que hacer un guión técnico, eso es cosa del director. Los guiones tienen que estar bien escritos sin dejarse llevar por la literatura, hay que tener un desprecio al adjetivo, pero saber utilizarlo y sobre todo hay que intentar escribir en imágenes.

Monos para Becki

Lo último que he escrito es "Monos para Becki", una película que quiero dirigir yo, en Portugal. Es una historia que me gusta mucho. Haciendo una traducción descubrí en una nota a pie de página que el inventor de la lobotomía era un médico portugués que ganó el premio Nobel. Se llamaba Egas Moniz, yo pensaba que nadie sabía quién era pero comprobé que en Portugal era muy famoso, está incluso en los billetes de

10.000 escudos. Empecé a buscar cosas y cada vez me apasionó más el tema. Es una historia fascinante la de este hombre que tenía artritis en las manos y operaba por delegación. Era un científico frío, un personaje muy interesante.

NOTAS

(1) La cosa es un poco más complicada, aunque la puntualización no tenga mucha importancia. Esos milicianos venían, según me contaron, a recoger los "sacrosantos protocolos" para que no los destruyeran otros milicianos menos respetuosos de la propiedad.

(2) Este recuerdo, al igual que otras gomas y olores similares pertenece ya a la posguerra.

(3) Es obvio que ese niño era yo. Todo ello me sirvió para entender la existencia del dolor, del odio, de la lucha de clases, etc., cosas en las que sigo creyendo.

(4) No fue exactamente una bronca. Se trataba de un encargo "envenenado", no recuerdo ahora si de Bardem o Muñoz Suay, de que aclarara con él cuál era su situación real respecto al Partido Comunista. Cuando llegaban los cubanos les daba la sensación de un entusiasmo ilimitado, y cuando se iban pues menos.

(5) Digo "nuestros" por extensión y simpatía. Yo no tenía nada.

(6) Este "Ricardo" no es Bofill , es Muñoz Suay. Me estoy refiriendo al intento de "comercializarnos" con **Tuset Street**.

(7) Este Ricardo sí es Bofill.

(8) De nuevo se trata de Muñoz Suay. ¡ Vaya lío!

(9) Esto no es exactamente así. Lo que ocurrió es que la censura prohibió el guión, y creo que no por motivos relacionados con lo que hubiera dicho en Pesaro.

(10) Lo que hicieron realmente fue enviar a mis espaldas una carta a TVE en la que se comprometían a entregar la copia *standard* en la fecha prevista y en la longitud estipulada, y con ello cortaron mis tiras y aflojas con la Tele, de los que supongo que habría salido ganando, aunque sólo fuera por aburrimiento. Pero ellos querían cobrar cuanto antes el tercer plazo del presupuesto.

(11) Por aquellas fechas comenzaba a ser muy izquierdista y había perdido toda confianza en el "socialismo real". Concretamente, la Alemania del Este me pareció un país deplorable.

(12) No lo copia todo, ni mucho menos. Lo que suele hacer es quitar muchas cosas.

Omero Antonutti y Patxi Bisquert en ***Golfo de Vizcaya*** *(1985), de Javier Rebollo*

Numax presenta... (1980), de Joaquín Jordá

Numax presenta... y otras cosas

Joaquín Jordá

Si **Dante no es únicamente severo** la vió poca gente, creo que **Numax presenta...** no la ha visto prácticamente nadie. Desde que se terminó en 1980, sólo ha merecido seis proyecciones: dos en la Filmoteca de Barcelona, en su antiguo local de la calle Padró, otra en el Festival de Cine Mediterráneo de Valencia, una cuarta en la Filmoteca de Madrid, y la última en un local de no sé qué asociación de Pamplona. Dije seis, y sólo me salen cinco, manías de grandeza. Y es poco probable que tenga más. Cuando en 1991, la Filmoteca de Madrid organizó un ciclo sobre mi obra de guionista y realizador, por más empeño que puso en conseguirla no pudo proyectarla, por razones que más adelante explicaré.

Es una película por la que siento mucho cariño, y por muchas razones. La primera de ellas porque significó mi reencuentro con el cine después de varios años de abandono, y la sensación de que aquello seguía siendo lo que realmente me interesaba hacer. Otra sería su absoluta atipicidad. Rodada con un dinero ínfimo, 650.000 pesetas a las que posteriormente se sumaron 200.000 más, es una película militante que rompe todos los esquemas de las películas militantes de aquel momento: carece por completo de voz en *off*, por ejemplo, y su contenido está desprovisto de todo tipo de latiguillos y triunfalismos. No podía ser de otra manera, siendo como es una especie de acta de defunción del Movimiento Obrero. Y *last but not least* porque he tenido muy pocas ocasiones de hablar de ella.

Numax S.A. era una fábrica extraña. Situada en pleno centro de Barcelona, a escasos metros de la Sagrada Familia, tenía una estructura vertical (creo recordar que siete pisos), y en sus momentos de apogeo llegó a contar con trescientos trabajadores, tal vez más, empeñados primero en la fabricación de ventiladores y posteriormente, ya en época de vacas flacas, de una reducida gama de electrodomésticos. En la segunda mitad de los años 70, había vivido una huelga muy dura, iniciada como protesta por el despido de unos cuantos obreros, que se prolongó durante unos meses y evolucionó en una ocupación de la fábrica, también muy extensa, hasta que un buen día los ocupantes descubrieron que los capitalistas habían abandonado el barco y se descubrieron, si no dueños legales, únicos poseedores del edificio y de sus instalaciones. Iniciaron entonces, creo recordar que en 1978,

una autogestión cuyo final catastrófico ya se adivinaba en 1979.

La gente de Numax era, en general, muy radical. Había un grupito de personas mayores, casi todos cenetistas, trabajadores de "oficio", que representaba el sector más conservador y acomodaticio, pero los restantes, jóvenes de ambos sexos, eran muy de rompe y rasga. Especialmente las mujeres. Pero incluso dentro de esta gran mayoría, cabía hacer distinciones. Por una parte, a la derecha de esta izquierda, había unos cuantos trosquistas, de la LCR, que, a su manera, seguían pensando en términos "políticos", y más allá militantes sueltos de algún grupúsculo ultraizquierdista o simpatizantes de la Autonomía Obrera, que pensaban únicamente en lo "social". Fue este sector el que tras unos meses de autogestión descubrió algo que yo sigo creyendo muy importante, aunque ahora suene a completamente anacrónico, el horror al trabajo asalariado. Incluso en el caso, como allí más o menos se producía, de que fueran sus propios patronos. Como dijo claramente una de las chicas en una asamblea que se recoge en la película: *"Vale que te explote un patrón, si no hay más remedio, pero darte con el látigo tú misma, ¡eso sí que no!"*. Decepcionados de la experiencia de la autogestión, en la que producían en veintitantas horas de trabajo semanales la misma cantidad que anteriormente con cuarenta y tantas, pero encontraban enormes e insalvables dificultades para la venta, pues las restantes empresas del sector, muchas de ellas multinacionales, les boicoteaban, y carecían, además, de dinero para la publicidad, que, para colmo, les repugnaba, eran partidarios de cerrar y lanzarse a la vida.

Fue entonces cuando unos amigos que tenía allí me llamaron. No sabían muy bien para qué. Conservaban 650.000 pesetas de la caja de resistencia de la huelga, pensaron que repartidas no tocaban a nada, y que podía dársele alguna utilización que recordara la experiencia. Un libro, un álbum de fotos, lo que fuera. Entré en la fábrica con una grabadora en la mano y una semanada, como otro más, de unas 12 o 13.000 pesetas. Hablaba con todos y todas, a veces con resistencia y otras sin ella, me hacía contar lo sucedido, los incidentes, las vivencias personales de los últimos años, y muy pronto me di cuenta de que "lo que fuera" tenía que ser una peli. Lo propuse en asamblea y fue aceptado con alguna oposición pero amplia mayoría. Contraté a un operador, Jaume Perecaula, que se avino a trabajar y aportar su cámara de 16 mm. por muy poco dinero, si no recuerdo mal: 25.000 pesetas a la semana, y a un sonidista, Joan Quilis, también en las mismas condiciones.

Tras varios intentos poco convincentes, trabajé sin guión previo. Una mera *escaleta* cronológica, confeccionada a partir de las cintas grabadas. Utilicé varias técnicas: reconstrucción de algunos hechos, relato de otros, escenas de la cotidianeidad que vivíamos. Fue un rodaje espléndido, plagado de anécdotas divertidas. Por ejemplo, al término de cada jornada, ponía en el tablón de anuncios el plan de rodaje del día siguiente. Pues bien, las chicas convocadas aparecían maquilladas como de fiesta. Primero protesté, pero después me di cuenta de que tenían todo el derecho a salir guapas. Duró unos diez días en los que por falta de dinero no pude filmar una parte que me apetecía mucho: la transformación que en sus respectivas casas y familias había significado la experiencia vivida. El fin de rodaje fue una fiesta, con músicos, alcohol y porros, el sexo, droga y *rock'n'roll* de los 70 que terminaban, que también celebraba el final de la experiencia. A lo largo de aquella semana y media habían tomado la decisión definitiva de cerrar y pasar al paro. En ella, cámara y micro en mano, yo iba formulando dos preguntas: ¿qué ha significado para tí esta experiencia?, ¿qué piensas hacer ahora?. En las respuestas había una mezcla apabullante de desesperación y alegría.

Terminada esta fase, rodé una mañana de domingo con un grupo de actores en el Instituto del Teatro, aprovechando un bellísimo decorado de tela que había servido para "La Gaviota", la parte de la patronal. En qué manera había impulsado la huelga para tener un pretexto de vender la fábrica a una inmobiliaria, etc., en qué manera la actitud combativa de los trabajadores había desbaratado sus proyectos, cómo se situaba aquella lucha y aquella experiencia en el contexto socio-político de aquellos años, los de la transición, de la firma del Pacto de la Moncloa. Esta parte, el prólogo y la fiesta fueron rodados en color, el resto en blanco y negro.

Comenzó el montaje. Los trabajadores habían nombrado un comité para su seguimiento. Como yo montaba de noche, con Teresa Font, al poco rato los "comisarios políticos", casi siempre comisarias, comenzaban a dar cabezadas y acababan tendidas en la moqueta de la sala. Cuando no, sus intervenciones solían consistir en decir que Fulanita o Menganito salían más que Menganita o Fulanito, y rápidamente se corregía el exceso. Pero en una ocasión ejercieron una auténtica e implacable censura. Yo había rodado con el grupo de actores, vinculado a Mario Gas, una escena final bastante divertida. Era un número musical. Aparecían en el escenario a tres niveles distintos el coro de trabajadoras-batas azul oscuro, el coro de oficinistas-batas azul claro, y el coro

de empresarios-gabardinas. Un *singer* con aspecto de pirata, Pep Molina, cantaba "Gavilán o paloma". Los empresarios, a través de un espía infiltrado en el coro de oficinistas, convencían a algunas de las trabajadoras para que bailaran con ellos. Y en el baile, más o menos erótico, las despojaban de las batas, las dejaban en bikini, "Gavilán o paloma" se convertía en una samba, y todos se iban a Río de Janeiro, donde realmente se instaló después la "Nueva Numax". Pues bien, el comité de montaje me prohibió de manera tajante la inclusión de esta escena. La razón era simple e inamovible: ellas jamás bailarían con un empresario.

Pese a este corte, la longitud final alcanzaba las 2 horas 10 minutos. Vió la peli en su primera exhibición en la Filmoteca Antonio Ribas, y me propuso quedársela en distribución si la dejaba en una hora cincuenta minutos. Se hizo, pero no se distribuyó. No toda la culpa fue suya. Los tiempos habían cambiado demasiado, los canales de distribución alternativos de los últimos años del franquismo habían desaparecido, y el "mensaje" antisindical de la película en excesivo contraste con la época.

Se sacó una única copia, que creo que sigue sin pagarse. Pasado el tiempo de distribución teórica, Antonio Ribas la entregó a uno de los viejos cenetistas, que seguían ocupándose del trámite de los asuntos pendientes: pago de indemnizaciones, etcétera; el cenetista murió y heredó la copia un sobrino que cree que posee un tesoro y se negó a prestarla incluso a la Filmoteca de Madrid.

Años después, en 1985, proyecté darle una continuación. La idea la había concebido el día del rodaje de la fiesta. Buscar a los personajes entrevistados y ver hasta qué punto se habían cumplido o frustrado sus proyectos de aquel día. Habían ocurrido historias muy interesantes. Pepi, por ejemplo, la chica que me había dicho que *"desde luego, ella no pensaba volver a dar golpe"*, había participado con su novio en varios atracos a bancos. En uno de ellos, en Valls (Tarragona), no consiguieron huir. Juan, el novio, tomó varios rehenes. Exigió, para liberarlos, la llegada del Ministro del Interior, creo que Barrionuevo. Llegó en su lugar el Gobernador de Tarragona, muy chulo él. Cuando ya habían pactado la salida, el Gobernador se permitió bromear sobre si la pipa estaba realmente cargada. Juan, justamente ofendido, le disparó un tiro. ¿Qué le había ocurrido a Blanca, la chica cordobesa que quería estudiar y ser maestra? ¿O a la que quería instalarse en el campo, comprar unas vacas, y hacer que sus hijos no crecieran en la mierda de las ciudades? ¿O a la señora de 50 años que tenía que seguir currando para alcanzar la jubilación? Propuse el proyecto a TVE, a la sección de "Vivir cada día" que dirigía Rodríguez Puértolas. Primero se entusiasmó, después le pareció muy peligroso. No se hizo.

El día de los muertos

Es un cortometraje-documental realizado en 1960 con Julián Marcos y con producción de UNINCI S.A., la productora de **Viridiana** de la que yo era, y creo que sigo siendo, miembro. Describe el "día de los difuntos" en Madrid, las acumulaciones de visitantes en los cementerios, su arquitectura y los pequeños negocios montados en torno al fúnebre acontecimiento. La fotografía es de J. J. Baena y Luis Cuadrado, y la música de Luis de Pablo. Dura unos 12 minutos aunque estaba previsto que durara más. Debía contener un "documental dentro del documental" que era un paseo por el cementerio civil, cuya función era ilustrar, a través de las personalidades sepultadas, una especie de historia de los heterodoxos españoles de los siglos XIX y XX. La llegada de la policía interrumpió el rodaje y obligó a velar el material filmado para impedir la identificación de los asistentes. *A posteriori*, la censura obligó al corte de varios planos.

Portogallo, paese tranquillo

Mediometraje-documental realizado en 1969, con producción italiana de UNITELE FILM. Ganó aquel año la Paloma de Oro en el Festival de Leipzig. Su origen está en un encargo hecho por los dirigentes del MPLA de Angola, entonces colonia portuguesa, a quienes propuse una película sobre la guerrilla angoleña. Me sugirieron un díptico que abarcara la metrópoli y la colonia. Pedí en España un permiso de rodaje para filmar un documental sobre las chimeneas del Algarve, y con él entramos en Portugal Carlos Durán, María Carrillo, una chica portuguesa residente en Italia, Fabrizio Castronuovo, un operador italiano, y yo. Allí nos dividimos en dos. Fabrizio, disfrazado de turista, se encargaba de filmar las escenas de calle; y Carlos y yo las entrevistas con militantes de la oposición y desertores que nos proporcionaba María. Acabado el rodaje, trasladé el negativo a Italia, donde fue procesado y montado. La recuerdo como una película fría, objetiva, brechtiana en cierto modo, muy alejada del praxismo romántico de los filmes militantes de la época. Supongo que ha desaparecido con la desaparición de la productora. La segunda parte del díptico, la relativa a la colonia, no llegó a realizarse jamás, *"por culpa de las lluvias"*.

Maria Aurèlia Capmany parla d' Un lloc entre els morts

Anterior a **Portogallo, paese tranquillo**, aunque la recuerde ahora, es un mediometraje de 50

minutos filmado de día, en un apartamento de Barcelona de 1968. Debía servir de preparación a un proyecto basado en la novela de M. A. Capmany, que jamás se llevó a cabo. Consiste en una entrevista-conversación con la autora y personas asiduas a su casa sobre la novela, una pseudobiografía de un personaje inventado, y la sociedad y la cultura catalanas de los siglos XVIII y XIX. En el montaje definitivo se introdujeron fragmentos "psicodélicos" rodados por mí y por Carlos Durán en Formentera aquel mismo año. Tuvo una única proyección, en el acto de concesión del Premio de las Lletres Catalanes del año. Después, con mi marcha a Italia, crei que se había perdido la también única copia, pero reapareció el pasado año en la búsqueda efectuada por Mirito Torreiro y Esteve Riambau en el "legado Carlos Durán" depositado en la Generalitat. Su operador es Manel Esteban, y la producción corría de mi cuenta.

Il per ché del dissenso

Cortometraje-documental hecho en Roma, 1970, también producción de UNITELE FILM. Parte de una "crónica de sucesos", la bomba que los fascistas italianos arrojaron en el lugar donde se reunía una especie de Concilio paralelo de "curas rojos". Acudí allí con la cámara, filmé los restos de la bomba y algunas intervenciones, y convoqué en otro lugar a los curas vascos asistentes para que hablaran sobre la situación en Euskadi. Supongo que la copia también se ha perdido.

I Tupamaros ci parlano

Es un filme de más o menos una hora de duración que se proyectó en 1969 en el Festival de Porretta Terme, y ofrece la particularidad de sumar dos de las tendencias en boga por aquellos años: el militantismo y el *underground*. Su historia es la siguiente. Conocí aquel verano a un cineasta italiano, Romano Scavolini, procedente del cine *underground* y que acababa de realizar su primer filme comercial. Estaba a punto de emprender un viaje por América Latina, especialmente Uruguay, y convinimos en que desde allí me mandaría el material que fuera filmando para que yo lo montara en Roma, y le diera rápida difusión en los numerosos circuitos alternativos que entonces existían. Hicimos especial hincapié en el movimiento de los Tupamaros, que presentaba unas características de innegable originalidad dentro de los grupos de lucha armada de la época. Y se anunció el estreno de un filme sobre el citado grupo en el Festival de Porretta Terme, en el norte de Italia. Pero las fechas del Festival se acercaban sin que llegara de América Latina ni un fotograma. Entonces tomé la decisión de partir en dos un documental uruguayo que tenía a mano, **Liber Arce**, dedicado a un estudiante del mismo nombre muerto por la policía en una manifestación, y colocar ambas partes como cabeza y cola de unos centenares de metros de "cola" de montaje. Escribí a continuación un texto de igual duración sacado de varios documentos de los Tupamaros y con ambas manos me fui al Festival. Llegada la hora de la proyección, me subí a la cabina y con un micro en la mano leí el texto sobre la pantalla en negro y un público atónito. Al fin y al cabo, se trataba de una película sobre un grupo clandestino, y ¿qué mejor clandestinidad que la oscuridad absoluta? Tuvo un éxito considerable.

Lenin vivo

Documental de encargo hecho para el PCI para conmemorar el centenario del nacimiento de Lenin. Está dividido en tres partes: la primera, un montaje de grabados y fotografías sobre la Comuna de París y la situación del proletariado urbano y rural en la Rusia de 1870; la segunda, sin duda la más interesante, consistía en la mera yuxtaposición de todos los fragmentos documentales sobre Lenin. Merece un inciso. Pidieron para ello a la URSS el envío de materiales, y en los centenares de metros que recibí pude comprobar, en primera persona y matéricamente, la manipulación de que habían sido objeto. Supresión de personajes caídos en desgracia, como Trotsky, que aparecían en el plano general y desaparecían en el medio; repeticiones de gestos que convertían a Lenin en un títere manejado por hilos, etc. Mi tarea consistió en la restauración de la realidad filmada, en la devolución del encuadre que suponía original, en la restitución de la verdad fílmica e histórica. Y la tercera, en un montaje de imágenes de la actualidad de la década 60-70, acompañado del recitado del único poema que, al parecer, escribió Lenin: una oda titulada "Siglo de tempestades". Allí tuve un serio encontronazo con la censura del PCI. A la frase *"De Oriente surgirán soles"*, le acompañaba una panorámica vertical, de abajo arriba, sobre Mao. El responsable ideológico de turno, una elevadísima jerarquía del Partido, se empeñó en convencerme de que la quitara, porque dicho desplazamiento hacia arriba perjudicaba la política internacional del PCI. Yo me empeñaba en mantenerla, o en que la quitaran ellos, que para eso eran los productores. La solución pactada fue convertir en plano fijo la panorámica. Godard llevaba razón.

Otras cosas

Antes, en medio y después de todo esto, bastantes proyectos sin realizar. Y ahora, uno que sí creo poder filmar este verano: "Monos como Becky", del que, si todo sale bien, ya hablaremos otro año. Hasta luego y gracias por la atención.

Pere Portabella. Detrás, cartel de su película ***No compteu amb els dits*** *(1967), de Antoni Tàpies*

Pere Portabella...

y algunas marcas de su soledad fílmica

Vicente Ponce

"Nuestro origen no pesa si cambia de Estado
nuestro trabajo anuncia cómo nos disponemos
a no renunciar a nuestra desaparición
necesaria y gozosa".

Eduardo Hervás (Intervalo)

Que una institución pública dedique unos días a la exhibición de dos filmes de Pere Portabella, **Nocturno 29** (1968) y **El puente de Varsovia** (1989), dejando en el intervalo una pausa temporal para interrogar al origen (o casi) y el fin (o casi) de su trabajo fílmico y extraer quién sabe qué oscuros presagios sobre el presente, dice mucho de la inteligencia de la propuesta pero no constituye garantía de fertilidad en las hipotéticas respuestas. Desde luego no en la mía, porque aunque la proyección pública de sus filmes es un hecho nada peculiar, tal circunstancia me produce siempre la misma sensación de inexplicable perplejidad. Dejándome llevar por ella e incapaz de evitar la pereza, no iré muy lejos con estas notas porque será más cómodo convocar a la memoria y algunos textos ya escritos para, en prosa judicial, transcribir un a modo de "atestado" informativo recordando unas cuantas hazañas épicas que forman parte del cuadro general de intervenciones de Pere Portabella. El olvido, como ya escribió hace tiempo Lotman, se realiza de múltiples maneras una de las cuales consiste en excluir del ámbito de la memoria cultural determinados hechos. La historia de esa exclusión temporal o definitiva de las reservas de la memoria se mueve paralelamente a la historia de la creación de los "hechos memorizables" y esa reorganización continua actúa como un potente motor de jerarquías sobre lo que cada época recuerda y olvida. El caso de Pere Portabella es un ejemplo extremadamente útil para recordar cómo y dónde se formalizaba una batalla emprendida hace algo más de treinta años en el cine español y, desde esa saludable operación, detectar someramente los caminos involutivos en los que parecen navegar, con el viento de cara, nuestras ficciones actuales.

Primer considerando

Cuando en Diciembre de 1959 y en Madrid fundó la productora Films 59 la relación de Pere Portabella con el cinema no había pasado de ser intensamente epitelial. Inmerso en el mundo de la cultura y en contacto con los grupos más arriesgados y decisivos de las vanguardias pictóricas españolas como "Dau al set" y "El Paso", sólo había ejercido como productor, aunque no episódicamente, en el proyecto de Leopoldo Pomés sobre "La Chunga" en 1958. Ese nexo originario con las prácticas vanguardistas y en la zona plástica flotaría después en sus propios filmes.

Poner en pie Films 59 con unas características programáticas singulares (bajos presupuestos, mínimos equipos técnicos, repartos poco conocidos, historias fuertes e intenciones políticas), ayudó a señalar el exiguo espacio de sus otras producciones y a materializar la primera, **Los golfos** (Carlos Saura, 1959). A ella le seguirían, como es bien conocido, la producción de **El Cochecito** (1960) de Marco Ferreri, un realizador que había fracasado en su empeño de acceder a la financiación de UNINCI (la otra productora progresista) para dirigir **El Pisito** y el turbulento asunto de **Viridiana** (Luis Buñuel, 1961), producida merced a la alianza táctica, temporal, única y fallida con una agonizante UNINCI que profundizaba, aún más, sus contradicciones internas y el camino del declive. Ello supuso, así mismo, la desaparición o el largo sueño de Films 59 y el traslado de Pere Portabella al disfraz de Filmscontacto y otras marcas.

Las viejas fobias de la industria cinematográfica española se leen solas con el destino institucional que tuvieron los productos de Films 59: cortes profundos en **Los Golfos** y **El Cochecito**, prohibición de **Viridiana**, liquidación de las productoras y expulsión de Pere Portabella de la Asociación de Productores. Y la beneficiosa influencia de esos tres filmes puede encontrarse, tal y como aprecia Julio Pérez Perucha (1) y avala un uso perspicaz del sentido de la vista, en otros tantos filmes deudores como **Los farsantes** y **Young Sánchez** (Mario Camus), **La Busca** (Angelino Fons), **No dispares contra mí** (Jose Mª Nunes), **Los jueves milagro** y **Plácido** (L.G. Berlanga) o en una parte de la obra de Fernando Fernán Gómez. En cuanto a los tres cineastas "producidos", Carlos Saura (especialmente), Marco

Ferreri y Luis Buñuel, en algo se beneficiaron de aquella aventura.

La interrupción de esa "estabilidad" productora de Films 59, dejando de lado la posible catalogación de una breve lista de fracasos y actos fallidos (la preparación de varios guiones, "El plante" o "La fábrica" en 1962, un trabajo sobre Luis Miguel Dominguín más o menos sugerido y encargado por la RAI, otro con Lucía Bosé y varias fantasías...) tuvo, sin embargo, alguna tregua memorable cuando a través de la productora Filmscontacto intervino como productor asociado en otro filme problemático, **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1963-1970) y, además de un intermedio como coguionista de **Il momento della verità** (Francesco Rosi, 1964), cuando decidió asumir el delirio militante llamado **Hortensia-Beance** de Antonio Maenza (1969-¿?) (2).

En poco más de tres años, Pere Portabella había conseguido forzar el techo asignado al productor español, en momentos de constante estrechez, implicándose más allá de lo razonable en la elaboración de un grupo de propuestas susceptibles de ser unidas artística y políticamente. Los efectos de tal proceder rupturista, como ha establecido Julio Pérez Perucha, se han revelado contundentes:

"Por una parte señalaban los límites que en aquel momento presentaba la institución cinematográfica española, indicando, por consiguiente, la línea de trabajo y el tipo de intervenciones cinematográfico-culturales que era menester impulsar para recoger progresos perceptibles; por otra, instauraba unas específicas referencias fílmicas que, pese a las condiciones adversas que imperaban, se evidenciaron enormemente productivas y vivificantes para los sectores más radicales e innovadores del cine español".

Segundo considerando

El problema de la práctica fílmica, para Pere Portabella, estribaba en ver hasta qué punto la imagen comprometía o no al sujeto en su articulación ideológica. Acaso sea necesario matizar en este punto la asimilación persistente, pese a los desmentidos, a un conglomerado que tomó el nombre de Escuela de Barcelona. En despiadado resumen: la línea divisoria trazada entre los llamados "filmes barceloneses", alentados por la genuina marca de ser cosmopolitas, europeos, imaginativos y cultos y los llamados "filmes madrileños", inflados por las metástasis de la aridez, la austeridad, la contención formal y el realismo vil, duró poco menos de dos años, desde 1965 a 1967 y se borró sola. Aunque tuvo el aval de "Cahiers" y "Sight and Sound", no era sino una forma de alentar contradicciones artificiales siguiendo la variante china de apuntar a un sitio pero disparar a otro. Investigaciones ya emprendidas destilarán sin duda la lista de muy notables películas apar-

No compteu amb els dits (1967)

Rodaje de
El puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

cadas dentro de la etiqueta, porque hoy pueden ser separadas metodológicamente. No obstante, quizá sea esclarecedor transcribir el manifiesto en 9 puntos que perfiló Joaquin Jordá en 1967 para calcular, por descarte, las distancias tomadas por Pere Portabella y su radical negativa a ser llevado a tales playas. Según el texto, las características de la Escuela de Barcelona eran:

1. Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.

2. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.

3. Preocupación predominantemente formal, referida al campo de la estética de la imagen y de la estructura de la narración.

4. Carácter experimental y vanguardista.

5. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.

6. Personajes y situaciones ajenas al cine de Madrid.

7. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.

8. Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.

9. Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

Salvadas las cuestiones de cuando aparece el texto, que quiere incluir y excluir,y otros aspectos sin duda interesantes y sin negar la importancia de tal estrategia globalizadora, que ayudó a fundar el Nuevo Cine Español y quiso darle además dos caras, las operaciones de Pere Portabella, y singularmente la más cercana, **No compteu amb els dits** (1967) querían escindirse del ideario diseñado para la Escuela de Barcelona desde la historicidad de sus planteamientos (3). Así lo resumía el propio Portabella en el nº 208 de "Film Ideal" (1969):

"Nunca he tenido un apriorismo de hacer algo moderno: al contrario, me parece algo nefasto. Me parece que el autor ha de asumir las consecuencias de plantearse dramáticamente su condición histórica. Por tanto los resultados estéticos están vinculados a las corrientes contemporáneas por un proceso de integración dialéctica, no de estilo.Lo que hace un autor, en primer lugar, es encontrar un lenguaje, estructurar un código. Luego viene el estilo: pero si el estilo se adopta, si se toma de

prestado, es inmovilista. En definitiva, trato de hacer un cine que sea realista en sus resultados, no en sus planteamientos. Opino que la obra no debe ser unívoca: debe ser ambigua, equívoca en su exposición, una provocación que abra un proceso y estimule una respuesta en el espectador. Mi cine no es el único posible, es el único posible para mí. Cada uno tiene una particular manera de hacerse entender y lo que intento dar es una respuesta a la actual conyuntura del país".

Utilizar el medio cinematográfico y proponer una transformación del medio mismo coincidente con una transformación global de la sociedad; promover una cierta capacidad creativo-productora que se inscribiera en la situación política a través de prácticas sociales; rehuir la marginación como táctica coyuntural y entender que dependía siempre del coeficiente de posibilidades que ofrecían los mecanismos de control del poder; efectuar un hostigamiento constante a la estructura y la articulación narrativas confiando, vanamente, en dominar el sentido y sus efectos; reflexionar acerca de esos dispositivos de producción, procurando darle a todo esto una cobertura teórica... podría ser el rápido resumen de una voluntad de trabajo textual que, pese a estar en el núcleo más activo de los debates del período, le mantendría solitario y equidistante, al menos de los propósitos de la Escuela de Barcelona, y también de los grupos estables o espontáneos del cinema rupturista en España. Drama o elección consciente que dejaría su gesto de configuración vanguardista en el vacío.

Tercer considerando

Una parte del trayecto fílmico de Pere Portabella estuvo acompañado por dos presencias: la del poeta y autor teatral Joan Brossa y la del músico Carles Santos. Joan Brossa intervendría en los "peculiares guiones" o en las piezas de **No compteu amb els dits**, **Nocturno 29**, **Cuadecuc-Vàmpir** (1970) y **Umbracle** (1972). Carles Santos, además de en todas ellas, con toda certeza trabajó en la banda de sonido de **Miró l'altre** (1969), **Playback** (1970), **Cantants 72** (1972), **Advocats laboralistes** (1973), **Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública** (1976) y **El puente de Varsovia**, y quizá lo hiciera en otros mediometrajes.

Joan Brossa podría ser considerado, al menos en un principio, un neosurrealista. Con más de cien obras teatrales, cantidad sólo comparable en las letras catalanas a la de ilustres nombres como Frede-

Puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

Puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

ric Soler o Josep Mª de Sagarra, y una amplísima obra plástica, conectaba con las primeras vanguardias. Fuera de las paredes del teatro, bajo el epígrafe de "Postteatre", Brossa pudo establecer varias direcciones al texto dramático en sus más de sesenta "puestas en escena" (los ballets, las acciones musicales, los monólogos de transformación o "Fregolismo" y los ejercicios y piezas de *strip-tease*...) y erigir unos textos breves con una decidida pretensión de adentrarse en la incandescencia surrealista cuestionando el espacio de la representación teatral. Textos cuya relación con los esquemas, sinopsis o como se prefiera denominar a los guiones realizados por Pere Portabella, resulta ciertamente directa.

Carles Santos, con una sugestiva obra cinematográfica realizada entre 1967 y 1979, desarrollaba desde 1963 un trabajo que unía la puesta en escena y el musical puro de forma semejante a los ensayos efectuados por los movimientos musicales radicalizados de la década de los sesenta. Considerado dentro de las filas del minimalismo (y para Tom Johnson, despectivamente, en las del minimalismo romántico) a la manera de la LaMonte Young o Steve Reich, era un feroz combatiente del espacio escénico de la sala de conciertos, un serio enemigo de los modos de audición habituales y, además, un notable virtuoso capaz de resolver clásicos y complejos fragmentos pianísticos.

Una reunión ésta que cruzaba en un mismo punto la ironía, la radicalidad artística y unas tradiciones que se instalaban en distintos espectros de las vanguardias con historia. Que ambos tuvieran una participación siquiera porcentualmente simétrica, o más baja (desde luego no Carles Santos) que la de Pere Portabella en la materialización final de sus ficciones sólo es un indicador irrelevante y en el plano de las evidencias si no se analiza un texto fílmico dado pero, cuando menos, es revelador de qué filiaciones se hicieron comunes, aunque no suficientes, para calificar de vanguardista o de surrealista (tampoco parasurrealista "pese a las sombras") el cinema de Pere Portabella.

Cuarto considerando

He aquí algunos resúmenes dejados caer...

- **No compteu amb els dits**, en las veintisiete secuencias que comenzaban en un cuarto de baño y se detenían en la salida de un hombre del metro comiéndose su bigote, asumía

la estética del *spot* publicitario, reconocible verosímil fílmico de la Escuela de Barcelona, como signo cultural devuelto al estado de pura facticidad en la materialidad de su elaboración.

- **Nocturno 29**, en las veintinueve secuencias que comenzaban con unos *beatniks* y se detenían en un aeropuerto, contextualizaba simbólicamente los tópicos de las historias de pareja a partir de los restos de la estética publicitaria.

- **Cuadecuc-Vàmpir**, era una versión del rodaje de una versión de **El Conde Drácula**, dirigida por Jesús Franco (1970), que despojaba a un género acreditado como el de terror de sus mecanismos constructivos, arrebatándoles el sonido y enmudeciendo los diálogos para mostrar la profunda inconsistencia de los códigos de una narración lineal, derrumbada y cambiada de sentido por la sustracción de sus artificios fundamentales.

- **Umbracle**, nunca estrenada comercialmente, rodada sin ningún tipo de permiso o formalidad administrativa y, según parece, financiada políticamente con los ingresos producidos por los filmes realizados para el Colegio de Arquitectos de Barcelona (**Aidez l'Espagne** o **Miró de la guerra** (1969), **Premis nacionals** (1969), **Miró l'altre**...) careció de existencia oficial. La utilización de Christopher Lee invertía el proceso de reconocimiento de un género, de nuevo el terror, por el cambio de papel de una imagen amenazante.

- **Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyeccion pública**, se abría en el Palacio del Pardo y se cerraba con una representación operística en el templo del Liceo de Barcelona dejando encerradas en su plano simbólico, y sin orden, las incipientes y contrapuestas salidas a la dictadura en una puesta en escena de los actores políticos (y su importancia en el reparto) de la transición española...

Colocados delante de este breve y no especialmente interesante texto de Baudrillard, simpático por sus provocaciones en grado Xerox aunque no sea el mejor diagnóstico o la mejor pregunta:

"Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación de todos los campos... Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirepresentación... Hemos recorrido

Rodaje de
El puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías... Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿Qué hacer después de la orgía?"... Y si es que tal ha existido, podrían remitir, desde las marcas de la soledad fílmica, a otra: ¿Qué y cómo hacerlo ahora en el cine español?

Umbracle (1972)

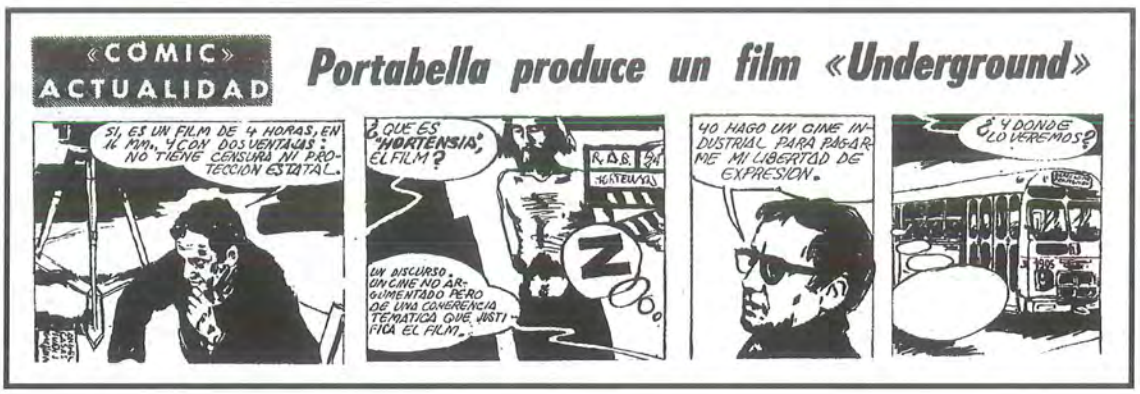
NOTAS

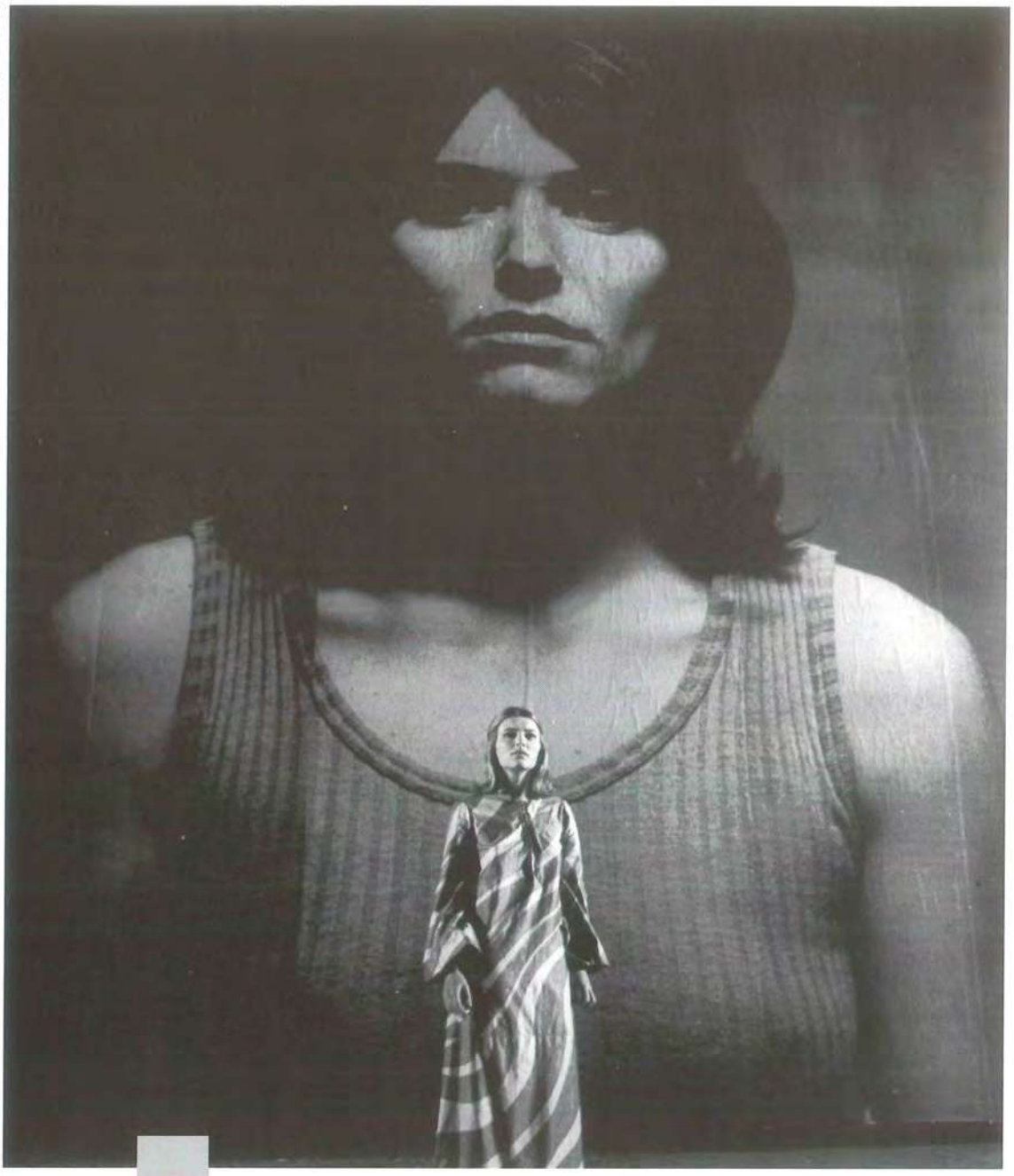
1) Sobre las cuestiones de su faceta como productor me remito al texto de Julio Pérez Perucha "Portabella como productor ejemplar", que formaba parte del catálogo "Pere Portabella pres al camp de batalla", publicado por la Diputación de Valencia en 1981 con motivo de una retrospectiva completa de su obra proyectada los días, 6, 7 y 8 de mayo de aquel año en la Sala Escalante.

2) De la relación Pere Portabella-Antonio Maenza y de su accidentada suerte cinematográfica escribí brevemente en dicho catálogo.

Ni él ni la montadora Lola Besses recordaron en 1981 el paradero del puñado de latas de lo que quedaba del cine de Antonio Maenza y que todos creíamos en su poder. Sin embargo, en este año 1992 un compañero de aventuras fílmicas, Luis Puig, descubrió un fragmento de **Orfeo filmado en el campo de batalla** (1968), junto a pedazos de **El *lobby* contra el cordero (financiación de un cocido)** (196?), incrustados en un programa de televisión llamado "Los años vividos" y pudo confirmar que Pere Portabella tenía un material no determinado ni clasificado en el que acaso se encuentre algo del proyecto **Hortensia/Beance**. Quede dicho para general regocijo de unos ¿treinta interesados?

3) Sobre estas cuestiones me remito al texto de Juan Miguel Company, "Situación de Pere Portabella" publicado en el ya citado catálogo.





Dante no es únicamente severo (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá

Entrevista: Garay, Guerín, Jordá y Portabella

Jesús Angulo, Quim Casas y Sara Torres

La presente entrevista estaba prevista a cuatro bandas. Por problemas de fechas se hubo de concretar en tres: Portabella, Jordá y Guerín, reunidos durante todo un día del pasado mes de abril con varios miembros de la revista. Después se realizó una entrevista con Garay, siguiendo fielmente el esquema resultante de la larga conversación. Sus declaraciones se han incorporado, de la forma más pertinente y enriquecedora posible, entre las de sus tres amigos y colegas tras la cámara. Al fin y al cabo, el montaje es en el cine tarea esencial.

El resultado no es tanto una entrevista ortodoxa como una generosa, pletórica, animada, realista y a veces controvertida charla entre amigos, en la que se habló de la Escuela de Barcelona, sus orígenes, funcionamiento e incidencia real; de la producción y financiación cinematográfica en el desolador panorama patrio; de los elementos que definen al cine catalán; de la televisión y la publicidad; del cine comercial y el cine de ruptura; de Buñuel y la Santa Cena de los mendigos en **Viridiana**; de Antonioni, Godard, Walsh, Wenders, Sarita Montiel, "Film Ideal" y "Nuestro Cine"; de modelos, arquitectos y políticos; de proyectos e ilusiones. Muchas cosas no han pasado de la cinta grabada al papel, espacio obliga. Pero de lo aquí transcrito se deduce, seguro, el interés que estos cuatro directores que trabajan o han trabajado en Catalunya ponen en renovar, arriesgar y abrir nuevas expectativas a veinticuatro imágenes por segundo.

Escuela de Barcelona

Nosferatu: Contadnos cómo surge la Escuela de Barcelona, cuáles eran vuestras procedencias, si puede definirse como un movimiento, etc.

Portabella: Era un grupo muy heterogéneo. Yo me formé con las vanguardias artísticas, Jacinto Esteva y Ricardo Bofill se habían exiliado, vuelven aquí, se integran, Esteva hace un documental sobre la emigración -**Notas sobre la emigración**-. Gonzalo Suárez, que escribía sobre deportes, entra en contacto con nosotros cuando ya estamos metidos en el tema del cine, Vicente Aranda viene de Venezuela donde vendía computadoras. De todas formas, en la Escuela de Barcelona estaban integradas todo tipo de personas: arquitectos, diseñadores, modelos, escritores, poetas... Por la noche no se dormía. Se hablaba de libros. Se fundaron editoriales importantes, como Anagrama, Beatriz Maura (Tusquets) también andaba por ahí, se hablaba de arquitectura. La primera Escuela de Barcelona de la que se habla es la de los poetas, Gil de Biedma, Barral, Goytisolo...

Jordá: Pero esto es posterior. Los poetas no se llamaban Escuela de Barcelona, ni Jaime, ni Gabriel Ferrater... Eran más serios. El término, después, hizo fortuna, y se hablaba de los fotógrafos de la Escuela de Barcelona, la Escuela de Arquitectura de Barcelona...

Portabella: Entonces, ¿la primera vez que se utilizó fue con nosotros?

> **"Barcelona es Barcelona y Catalunya es Catalunya. Yo con cierta idea de Catalunya no quiero saber nada. Con esta Barcelona tampoco, pero es una ciudad que me ha gustado mucho."**
>
> *Joaquín Jordà*

Jordá: Sí, fue una idea de Ricardo Muñoz Suay. José María Nunes, que es el que de verdad sabe, dice que fue Carlos Durán quien inventó el nombre, y que lo patentó Ricardo Muñoz Suay en una columna que escribió en "Fotogramas", y que se tituló *"Nacimiento de una escuela, que no nación"*. Hubo una errata de imprenta, desapareció la n final y quedó *"Nacimiento de una escuela, que no nació"*, con lo cual era mucho más divertido porque lo que se reivindicaba era un cierto barcelonismo que implicaba un cierto anticatalanismo. Es decir, Barcelona es Barcelona y Catalunya es Catalunya. Yo con cierta idea de Catalunya no quiero saber nada. Con esta Barcelona tampoco, pero es una ciudad que me ha gustado mucho. Y eso es lo que cabreaba tantísimo a gente como Miquel Porter i Moix, que entonces eran los enemigos. "Fotogramas" era el amigo, y "Destino" el enemigo incondicional, que siempre empezaba sus artículos con aquello de *"la autodenominada Escuela de Barcelona..."*. A la autodenominada nos acusaban entonces de que no sabíamos latín y cosas así... ¡Imputaciones fuertes!

Portabella: Toda esa gente, los que estaban en "Destino" eran los que detentaban la marca de calidad de la cultura catalana. Cara a éstos, teníamos un arma que era la insolencia y la impertinencia. No había discurso ideológico, no había nada que hablar, nos tomaban como solemnes impertinentes. La verdad es que había auténticos virtuosos entre nosotros. Y en Madrid se ponían histéricos.

Nosferatu: Para bien o para mal, de la Escuela de Barcelona se escribió bastante en Europa. Al menos produjo curiosidad...

Jordá: "Cahiers du Cinéma" nos dejó siempre bastante mal, "Positif" también. La crítica italiana fue más comprensiva, Adriano Aprà, Eduardo Bruno... La crítica dio el premio a **Dante no es únicamente severo** en Pesaro; y en países raros como Suecia, por ejemplo, tuvo críticas excelentes. Pero fueron casos aislados.

Nosferatu: Siempre aparece **Dante no es únicamente severo** como filme-manifiesto, y sin embargo Aranda realizó anteriormente **Brillante porvenir** y **Fata Morgana**.

Jordá: **Brillante porvenir** fue una entrada de Aranda muy forzada, y él mismo se dio cuenta de que no tenía que haberla hecho. Que se acompañara de Román Gubern para dirigirla, ya da la sensación de que no se sentía muy seguro. Y el cambio que dio Vicente fue en parte por influencia de Gonzalo Suárez. Pienso que le renovó las ideas. Vicente ya había hecho su ciclo vital. Cuando regresó de Venezuela me lo presentó Juan Goytisolo. Yo lo veía mayorcísimo y pensaba que un tío tan mayor sólo podía ser productor. Luego me di cuenta de que también quería dirigir. Pero al mismo tiempo tenía una habilidad para moverse en el mundo empresarial, habilidad de la que nosotros carecíamos. Él quería ingresar en la EOC y yo intenté echarle una mano, ya que era delegado, para conseguir que entrase, pero fue imposible porque no tenía el bachiller. No entró y volvió a Barcelona.

Nosferatu: ¿Tuvo repercusión su película **Fata Morgana**?

Jordá: Coinciden muchísimo en el tiempo, al menos en el tiempo real del estreno. **Fata Morgana** se estrenó en el cine Arcadia de Barcelona. Recuerdo que en el descanso sonaba un disco de Jimmy Hendrix que yo le había traído, y el empresario dijo que la película le parecía horrible pero que la iba a mantener a condición de que sacáramos aquellos horribles discos. **Dante no es únicamente severo** se estrenó poquísimo tiempo después. Puede que **Fata Morgana** saliera un poco antes, pero todas se estrenaron al calor de la publicidad de la Escuela de Barcelona.

Nosferatu: ¿Por qué no salió adelante el proyecto primitivo de **Dante no es únicamente severo** como película de *sketches*?

Portabella: Recuerdo que justo antes de rodar el que sería mi *sketch*, **No contéis con los dedos**, Jacinto me dijo que no se podía hacer. Corté y recuperé más tarde el proyecto como una película mía.

Jordá: Eso fue en tu caso. En el caso de Ricardo Bofill, ocurrió que él quería rodar en formato cuadrado, y esto impedía su inclusión. El otro candidato del que nunca se habla era Antonio Senillosa.

Portabella: ¿Cómo? Nunca me lo habíais contado.

Jordá: Porque éstas eran cosas que pasaban en casa de Ricardo. Senillosa se calentó y dijo que iba a poner dinero en la película. Se le veía como capitalista. Evidentemente nunca llegó a escribir nada. Al quedarnos solos Jacinto y yo, vimos que nuestros dos cortometrajes se podían ensamblar. Empezamos a montar juntos. El montador, Juanito Oliver, que era muy brillante, también lo vio posible. ¡Y se nos murió!

> **"Nunes me reprochaba que yo hablase con frivolidad de la Escuela de Barcelona, porque decía que era lo más serio que había ocurrido desde los Lumière."**
>
> *Joaquín Jordá*

Portabella: Le dedicásteis una película...

Jordá: Sí, precisamente ésta, porque se nos murió durante el montaje.

Nosferatu: Joaquín ¿consideras que la Escuela de Barcelona existió como tal, como un movimiento?

Jordá: Digo que existió o no según quien me lo pregunte. Creo que conviene jugar un poco a la contra. Lo que me sorprende es que se me siga interrogando sobre esto, puesto que a mi entender fue muy poquita cosa. Lo que demuestra su existencia es que al cabo de tanto tiempo se siga hablando de ello. Pero yo entonces no lo viví así. Jamás hubo una reunión para discutir de nada. La única realidad es que había cinco o seis películas englobadas dentro de esta denominación y una oficina de producción llamada Filmscontacto, que produjo casi todo excepto lo de Gonzalo Suárez, que no aspiraba a una proyección comercial, y lo de Vicente, que se lo produjo por su cuenta. Esta sensación de realidad, de algo corpóreo que, insisto, se sigue teniendo ahora, también entonces la tuvieron otras personas, como por ejemplo Jordi Grau, que nos pidió el ingreso en la escuela: *"¿Puedo ingresar?"*, me dijo.

Portabella: Te lo pedían a tí porque eras el gran pope, pero a mí Grau me ofreció ser el protagonista de un filme suyo sobre un burgués en crisis, católico, que al final se arrepentía, y, naturalmente, le dije que no (1).

Jordá: Los tiempos en que yo discutía de cine se remontan a la época en que estuve en la EOC. Allí sí que hablaba, y mucho, con Paco Regueiro, Angelino Fons, etc. Sin embargo, con los que se supone que formábamos la Escuela de Barcelona no discutíamos de cine, vivíamos la cosa de otra manera. No existía un complot.

Nosferatu: Parece ser que es ahora cuando sí hay un com-

plot, por una acumulación de hechos relacionados con la revisión de la Escuela: este ciclo, la publicación del libro de Riambau y Torreiro, el coloquio sobre el tema en el Festival de Murcia, la recuperación del filme de Bofill **Esquizo** (2). Es como si hubiese un interés en buscar en el pasado un movimiento cinematográfico, ya que en la historia del cine español nunca los ha habido, con la excepción del Nuevo Cine Español.

Jordá: En esta mesa redonda en Murcia a la que hacéis referencia, Nunes me reprochaba que yo hablase con frivolidad de la Escuela de Barcelona, porque decía que era lo más serio que había ocurrido desde los Lumière. Estuvo acaloradísimo en este encuentro, donde también participaron Juan Amorós y Teresa Gimpera. Lo curioso es que él reivindicaba radicalmente la Escuela y decía que *"todo lo que sea bueno se llamará Escuela de Barcelona"*.

Portabella: Para mí también tuvo importancia, ya que todo mi trabajo en el cine arranca de allí y ha seguido en esa dirección. No fue un episodio aparte. Aquel contexto, aquel proyecto, fue muy importante para mí.

Jordá: Pero siempre dijiste que no tenías nada que ver con la Escuela.

Portabella: Siempre mantuve una cierta distancia, pero no puedo negar que yo estaba allí. Pero existe otra cuestión ¿constituyó todo eso una corriente? Porque ¿qué otras alternativas ha habido que se hayan consolidado al margen del cine comercial? Y sin embargo, las películas que hicimos entonces se parecen muy poco entre ellas, y eso es una virtud. Quizás las de Durán, Esteva y Joaquín, por su relación entre ellos...

Guerín: En todo caso, fue una tendencia. En este sentido no es como la broma de Yucatán (3), sino algo que tuvo más consistencia, mucha incidencia, ¿no?

Jordá: Local, ciudadana, muchísima. Todo estaba limitado a la calle Tuset por un lado, Bocaccio por otro, la Mariona por otro, y el periódico "Tele- Express", que era otro de nuestros seguidores y que en realidad vivía de eso. Ser de la Escuela de Barcelona fue muy pesado durante un tiempo. Me acostaba tardísimo, y a las nueve de la mañana me llamaban para pedirme mi opinión sobre los acontecimientos del día. Recuerdo que una vez me llamaron para preguntarme qué opinaba de la película que iba a hacer Jaime Camino sobre la Guerra Civil, **España otra vez**. Yo dije que para no poder contar la verdad, prefería una película sobre una bola de billar, que es el colmo del vacío: una bola blanca, redonda. Creo que se pueden decir más cosas con una bola de billar que con la Guerra Civil; con ésta, ya sabes lo que puedes contar en el 67 o 68.

"Esta era la realidad de la calle Tuset, opuesta a la realidad de una España con enormes desiertos y de secano. En definitiva, de burros muertos con moscas alrededor más que de *glamour*."

Jesús Garay

Nosferatu: Jesús, ¿las películas de la Escuela de Barcelona llegaban a Santander?

Garay: Me acuerdo que cuando estaba en Santander iba al Ateneo, donde llegaban los periódicos de Madrid. Tenía entonces 17 o 18 años y recuerdo una conmoción auténtica al leer que había una película que se llamaba **Dante no es únicamente severo**, porque me pareció el no va más del atrevimiento, sobre todo teniendo en cuenta que lo normal era que los filmes se llamasen **El vecino del quinto** y similares. Y de repente veías que en este país, aunque era cutre bajo el franquismo, había algún soplo de aire. Ver en un anuncio de un periódico de Madrid que se acababa de estrenar una película hecha en Barcelona y con ese título, de alguna manera te excita. He de reconocer que cuando vi la película me excitó mucho menos. La vi en los setenta, cuando ya había pasado su época. Las resonancias que de la Escuela de Barcelona llegaban a provincias eran míticas. Tampoco era culpa de los cineastas el que se esperara tanto de ellos, simplemente el país no daba para más. No se puede decir *"es que había películas muy flojas"*. Esta era la realidad de la calle Tuset, opuesta a la realidad de una España con enormes desiertos y de secano. En definitiva, de burros muertos con moscas alrededor más que de *glamour*. Y sigue siendo así, desgraciadamente, a pesar del escaparate. Hablo de mi adolescencia, en la que el eco que llegaba de la Escuela de Barcelona era muy estimulante. Incluso el nombre tenía una cierta ambigüedad que estaba bien.

Nosferatu: José Luis, ¿te ha influído de alguna forma la Escuela?

Guerín: Ni idea, no tengo ni idea. Yo, por ejemplo, la primera noticia que tuve de Joaquín fue como excelente tra-

ductor de libros. Tengo muchos libros traducidos por él. La que me parece una maravilla es su traducción del ensayo de Henri Pariso sobre Lewis Carroll. Hablando en términos cinematográficos, como incidencia directa, ninguna. Como espectador, supongo, tendría que discernir cineasta por cineasta qué cosas me parecen interesantes. Por otro lado, he leído todo lo referente a la Escuela; no he visto casi ninguna película. He visto la última de Joaquín, **El encargo del cazador**, conozco **Vàmpir**, que me gusta mucho, y alguna en la que salían modelos, aunque todas estaban muy nutridas de modelos, una cosa muy sicodélica, tengo una vaga idea...

Jordá: Lo de Carlos debe de ser, **Cada vez que...**, donde había un desfile de modelos en el Parque Güell...

Guerín: ...salían de un avión...

Jordá: Sí, había una salida de un avión en el Prat... Pero tú, Pedro, sí que ejerciste una influencia, si no directamente por tus películas, que tampoco se veían, sí cuando estuviste en Aixelà, donde dictaste un curso que duró al menos un invierno o tal vez más. Hay gente que se reclaman discípulos tuyos.

Portabella: Todo empezó en una tienda, Aixelà, en el sótano.

Jordá: Era un lugar donde se hacían pases privados y reuniones clandestinas.

Portabella: Empezó en Aixelà un curso, de allí fuimos a parar al Instituto del Teatro y de allí, de rebote, al Instituto Alemán de Barcelona.

Nosferatu: Algunos de los alumnos eran gente como Padrós y tú, Jesús (4).

Guerín: Más allá de las influencias que se pueden haber ejercido, o del valor que ahora pudieran tenêr película por película, creo que hay una cosa simpática, que es lo que tenía de transgresión.

Portabella: Que lo pasábamos bien, seguro, nos divertíamos mucho, pero eso de simpática...

Guerín: ¿No tenía algo de transgresor y de subversivo en ese contexto? Lo que era importantísimo es que vosotros teníais acceso a Godard, y esto definía vuestro cine frente al "cine mesetario".

Jordá: Yo no iba a Perpignan, no tenía pasaporte, me lo quitaron en el 60...

"Bigas Luna se acerca con su cámara a un electrodoméstico y éste entra en una cierta lógica suya. Saura se acerca y aquello sigue siendo un objeto."

Pere Portabella

Portabella: Yo tampoco tenía pasaporte.

Jordá: Veía los filmes de Godard que se estrenaban aquí, y, a través de las revistas, me enteraba del cine que se hacía, con lo que me formaba una idea.

Portabella: Todas esas películas me las hacía contar por aquellos que me merecían confianza, y tenía una idea perfecta de películas que vi más tarde.

Jordá: Pero Carlos Durán sí ejercía una influencia por sus viajes, porque él venía de Francia.

Guerín: Durán ponía en sus películas las iniciales IDHEC como réplica a las iniciales EOC de los cineastas de Madrid. Cuando yo hacía Super-8 estaba impregnado de las películas que no había visto. Textos y textos...

Portabella: En un momento muy determinado, Carlos Saura tuvo influencias de la Escuela de Barcelona. Es la época de **Peppermint frappé**, cuando estaba con Geraldine Chaplin: la movida, las modelos, su gusto por los objetos. Pero en su caso es distanciado. Por ejemplo, Bigas Luna se acerca con su cámara a un electrodoméstico y éste entra en una cierta lógica suya. Saura se acerca y aquello sigue siendo un objeto.

Guerín: Pere, yo una de las imágenes que recuerdo más nítidamente y con ilusión de **Nocturno 29**, es la de la chimenea de una fábrica humeante que por encadenado devenía en el puro de un capitalista.

Portabella: Eso era un *gag*, una broma. Yo en aquella época estaba vinculado políticamente con los movimientos unitarios anti-franquistas. Esto a mí me marcó y fue por una necesidad de compromiso personal que nunca abandoné.

Jordá: Mientras Pere estaba en la Assamblea de Catalunya, Jacinto quería matar a Franco y estuvo varios días preso. Por otro lado, cuando Pere entraba en esto yo salía del PSUC. Gutiérrez Díaz, que era vecino mío, vino a verme cuando salió de la cárcel: *"Sé que estás pasando un mal momento, que vas al psiquiatra"*. Y me dijo una de esas frases maravillosas: *"Piensa que el mejor psiquiatra es el Partido, yo he estado en la cárcel mucho tiempo, he vivido mucho y he superado esta situación a la luz de*

la crítica de la razón dialéctica". Yo me iba del PSUC por la izquierda porque no me gustaba esa historia de tantas unidades y de estar todos juntos. Mantenía mis relaciones personales con Manuel Sacristán, con el que tenía una excelente amistad, y nada más. Eso del PSUC me parecía horroroso. Pero en las películas que hacíamos sí que había mensajes subliminales. Por ejemplo, si cuento **Dante no es únicamente severo** diré que es el proletariado que se inmola en aras del consumismo, y te explicaré que es el rollo de Cenicienta y el príncipe azul.

El guión que escribí para **Liberxina**, de Durán, empezaba de *hippies* porque entonces me parecía que eran los más subversivos. Pero cuando estalló el "mayo francés", hubo que cambiarlo. La droga se convierte en un arma revolucionaria, se modificó el guión a toda leche... Bueno, a toda leche no, porque no teníamos nada que hacer, y lo hicimos plácidamente.

Nosferatu: Antes se ha hablado de las posibles influencias de Godard; sin embargo, tras la revisión de **Dante no es únicamente severo**, nos parece ver una influencia de Antonioni.

Jordá: A mí Antonioni me gustaba, y recuerdo que mantuve una discusión con Jean Douchet en Barcelona, concretamente en el hotel Majestic, y luego rectifiqué lo que dije. Él decía que no cambiaba un plano de Raoul Walsh por todo Antonioni, y llevaba razón él, pero entonces a mí Antonioni me gustaba bastante.

Guerín: ¿Pero qué tiene que ver un plano de Walsh con Antonioni? Las ganas de Proust no quitan las de Mark Twain. Yo

Liberxina 90 (1970), de Carlos Durán

no viví la época de "Film Ideal" y "Nuestro Cine", afortunadamente. Todo se limitaba a la Filmoteca de Barcelona, a las peloteras entre el cine de Michael Snow y los que reclamaban la franja horaria para nuevos cines comprometidos: Rosi, etc. Los "macuteros", que decíamos nosotros. Era más estimulante que intentar hacer dos bandos: el americano, que hablaba bien de reaccionarios como Andrew Victor McLaglen y Burt Kennedy, con palabras mayores propias para Nicholas Ray, y hacer un saco con aquello como si fuera la gloria; y los otros, que ponían en el mismo altar a cineastas como Straub y Angelopoulos con timadores como Carmelo Bene. Agradezco haber pasado de estas dos facciones y poder coger lo bueno ahí donde se encuentre, en Raoul Walsh o en Antonioni, sin tener que dar explicaciones a ningún bando.

Nosferatu: ¿Qué relaciones teníais con la otra gente que hacía cine en Catalunya, como Camino, Ribas, Grau?

Jordá: Grau fue nuestro final. La Escuela de Barcelona se acabó porque Muñoz Suay nos embarcó en un proyecto de la hostia, **Tuset Street**.

Guerín: Esto fue un intento de combinar "cine mesetario" con la Escuela de Barcelona.

Jordá: No solamente "cine mesetario", sino las más viejas estructuras comerciales y el divismo más ajeno a nosotros, como era Sara Montiel. Pero no era Sara Montiel en concreto, sino el viejo Cesáreo González, que había muerto, creo. Como sabéis, Cesáreo representaba la línea de producción española más tópica, y su heredero, Marciano de la Fuente, era el director de producción

de **Tuset Street** y seguía su misma línea. Fue un intento de Muñoz Suay, bastante interesado, y nos metió a todos en la película: Jacinto hacía de actor, Carlos Durán era el ayudante, yo era *script* y a la vez actor, mientras Sara decía: *"Tengo una película con cuatro directores"*. Grau era el cuarto, el que empezó el rodaje. Sin embargo, Sara terminó por no tolerar esta situación pese a que Grau estaba muy interesado en que saliera adelante. Pero intentaba fotografiarla de forma distinta a como ella estaba acostumbrada. Sara, que sabía que con determinado objetivo y por debajo era la única forma en que daba bien en pantalla, tenía continuamente unas broncas tremendas. Cambiaron de operador tres veces, porque claro, no se atrevían a echar la culpa al director. El operador era presa más fácil. Incluso llegó a estar Néstor Almendros. Sara, horrorizada, decía de él: *"Pero este chico ¿qué sabe?"*. En fin, que todo aquello terminó como el rosario de la aurora. Sara, que era productora, cortó el rodaje. Se reanudó al cabo de tres semanas.

Nosferatu: ¿Cuando saltó Grau de la película, saltásteis vosotros?

Jordá: Efectivamente, saltamos todos. Aunque Sara me propuso a mí que dirigiera la película y yo le contesté: *"¡qué horror, cómo iba a hacer yo una cosa semejante!"*. Porque esto habría sido una concesión exagerada. ¿Cómo se podría ir con la cara alta al día siguiente si estabas rodando una película con Sara Montiel? No por ser Sara, sino porque era una película que no tenía nada que ver con lo que habíamos dicho hasta entonces. Era de elevado presupuesto, cuando nosotros hacíamos mierdecitas de un par de kilos o tres.

Nosferatu: Si realmente hubiérais necesitado hacer cine para comer, quizás habríais hecho la película. No podéis negar que la mayoría de vosotros pertenecíais a familias adineradas. (*Protestas*).

Jordá y **Portabella** (*a la par*): No teníamos ni un duro.

Jordá: Nuestras familias tenían dinero, pero nosotros no. Éramos los garbanzos negros de la familia.

Nosferatu: Todos sabemos, y los que habéis pasado por el marxismo más, que tener un sitio donde te van a dar de comer no es lo mismo que sentirse totalmente desamparado.

> **"El azar hace que Jacinto Esteva, Jordá, yo y otros, y Ricardito Bofill, y los poetas, y Barral, y Gil de Biedma, estábamos todos saliendo, y tomando copas, intentando emerger de toda esta mugre creando nuestro propio tinglado."**
>
> *Pere Portabella*

Portabella: Pero no te daban dinero para hacer una película.

Jordá: Lo que decís es verdad hasta cierto punto. Entonces ya trabajaba traduciendo de manera incansable, y sigo haciéndolo. Desde hace cuatro o cinco años decidí tomarme lo del cine más en serio. ¿Sabéis cuánto cobré yo por **Dante no es únicamente severo**?

Nosferatu: Ya sabemos que con vuestras películas no ganábais ni un duro...

Jordá: Yo gané un coche, un Triumph, que se lo pasé a Carlos Durán y él me dio 250.000 pesetas. Y en cuanto a hacer cine, podíamos hacerlo igual que otros señores de Madrid. Fueron unos años en que las subvenciones resultaban muy substanciosas.

Nosferatu: Sí, pero aparte de las subvenciones estatales, en el sistema de producción intervenían también la familia, los amigos...

Portabella: Los que teníamos familias ricas nos encontrábamos que nuestros parientes no querían saber nada del tipo de cine que hacíamos. Lo que dice Jordá es que las subvenciones eran generosas, te daban Interés Especial y te cubrían el coste de la película.

Jordá: Los filmes costaban menos de lo que aparentaban. Lo que sí es verdad es que vivir en un ambiente de alta burguesía catalana posibilitaba que no nos costaran nada los coches, teníamos apartamentos excelentes para rodar...

Y eso que entonces costaba, sumando todo, millón y medio; podía defenderse en el Ministerio como si costara siete. Entonces te daban el 40%, que eran tres millones, mucho más de lo que te había costado la película. Era un sistema de producción basado en unas circunstancias bastante excepcionales, pero que también podían haber hecho en Madrid.

Nosferatu: Pero tú mismo lo acabas de decir, no queríais hacer una película con Sara Montiel, pero los apartamentos, el ambiente en el que os movíais, era de gente de mucho dinero. Pertenecer a un cierto medio social fue determinante para que pudiéseis hacer cine.

Jordá: Sí, y eso también lo tenía la gente de Madrid, que era de un medio social muy similar al nuestro. Lo que pasa es que ha-

Pere Portabella, durante la entrevista

cían las cosas de otra manera. Tenían una tradición y se sentían obedientes a ella. Algunos filmes de Basilio Martín Patino, como **Nueve cartas a Berta**, eran tristísimos. Había una actitud ante el mundo muy patética: todo era triste, horrible, negro. Y eso no era verdad.

Nosferatu: El propio Francisco Regueiro dijo: *"No somos una* nouvelle vague*, sino una* vague triste*"*.

Portabella: Toda esa gente creaba una visión tristísima del mundo, entre la represión sexual, las plazas mayores..., encerrada en la literatura en su peor sentido. Pero su esfuerzo por hacer películas era similar al nuestro, sólo que en direcciones distintas. Aquí optamos por esta línea porque vivíamos condicionados por otro ambiente, rodeados de gente que alentaron todo esto. Y el azar hace que Jacinto Esteva, Jordá, yo y otros, y Ricardito Bofill, y los poetas, y Barral, y Gil de Biedma, estábamos todos saliendo, y tomando copas, intentando emerger de toda esta mugre creando nuestro propio tinglado. Pero los esfuerzos de producción, como decía Joaquín, eran calculadísimos para buscar de qué manera le colocabas la película a la Dirección General.

Jordá: Y cuando se acaba esta política, se termina todo.

Garay: Lo del medio social es determinante, aunque eso no quiera decir que te pulas la herencia familiar en hacer películas. Conlleva que te mueves en una franja de poder que te resuelve muchas cosas, aunque no tengas un duro o seas un pudiente en decadencia. Sobre todo en Barcelona, que es una ciudad muy clasista, con una parte alta y una parte baja muy definidas. Es esencial haber ido a determinadas escuelas. Hablo de escuelas de enseñanza, no de cine, porque eso ya crea círculos de influencia en los que te puedes mover mejor. Lo cual no quita que luego seas un zoquete y no te sirva de nada. Pero siendo mínimamente avispado, como era el caso de gente informada y con cierta sensibilidad, como los que pertenecíais a la Escuela de Barcelona, eso tenía que influir mucho. Hay una parte de fantasía popular que ha hecho creer que las películas las pagaban los padres, y es verdad que no era así, se hacía con otro tipo de trapicheos. Pero para salir airoso con esos trapicheos, se ha de estar colocado en un espacio de determinado poder. En todo caso, habría el contrapeso divertido y entrañable de Nunes. Es el único que se lo curró haciendo toda la escala clásica en el medio cinematográfico, llevar los cafés, el meritoriaje, antes de acceder a la dirección. Pero no es el caso de los otros.

Nosferatu: ¿Hubo alguna situación anecdótica con la administración en aquella época?

Jordá: Hay una anécdota curiosa con García Escudero (5). Teníamos una entrevista con él, Carlos Durán, Jacinto y yo, y antes de llegar a nuestro destino nos encontramos con Pere, que nos dijo: *"Yo no puedo acompañaros, porque estoy en la Assamblea de Catalunya y se puede interpretar mal mi presencia"*. Habíamos llegado borrachísimos a

Madrid. Nos acompañaba Sonia Bruno, no sé por qué. Estábamos en un estado lamentable. Nos fuimos a casa de Muñoz Suay, que nos duchó, nos vistió y nos puso corbatas. Cuando vimos a García Escudero, éste nos dijo: *"Si ustedes no sacan obreros en sus películas, tendrán la subvención"*.

Guerín: Recuerdo aquel encadenado vertoviano en **Nocturno 29**...

Jordá: El siguiente contacto que tuvimos con la Administración fue cuando se fue García Escudero y entró en su lugar una bestia parda, Robles Piquer, como un año después. Vino a inaugurar Sonimag en Barcelona y quería hacerlo con nosotros. Alguien de Gobernación llamó a Jacinto y se lo comunicó. Y Jacinto le contestó que tenía que ser una reunión no sólo con nosotros, sino con toda la profesión, desde Iquino. Este encuentro se produjo en unas dependencias de Sonimag. Se ofrecieron unas pastitas y todo. Estaba Félix Tussell, padre, un señor muy respetable que era del Opus, pero muy catalanista. Se fue encabronando poco a poco y terminó diciendo a Robles Piquer: *"Sabe qué le digo, que yo no me moriré sin hacer una película en catalán"*. Y Robles Piquer le contestó: *"Cuando oigo ciertas palabras, me entran ganas de desenterrar los fusiles"*. Fue fantástico. Nos levantamos y nos fuimos. Jacinto dijo: *"Pues yo no tengo ningún interés en hacer una película en catalán"*. Este fue nuestro segundo contacto con la Administración. Las relaciones fueron malas, inexistentes.

Cine y lengua

Nosferatu: Nos gustaría que habláseis un poco del tema de la lengua en el cine realizado en Catalunya.

Portabella: Yo no tengo ningún problema, el catalán es mi lengua materna, la lengua de mi país.

Guerín: Además, podéis constatar que él se llama Pere, aunque Joaquín insiste en llamarle Pedro.

Portabella: Yo insisto, no tengo ningún problema, el catalán es mi primera lengua. Tengo una segunda, que es el castellano, y una tercera, el italiano, y el francés como cuarta y ahora estoy a punto de tener una quinta, el inglés.

Jordá: Sin embargo, él y yo nunca hemos hablado en catalán.

Nosferatu: Es cierto, si tomamos a los seis más representativos de la Escuela, sólo tú y Carles Durán hablábais catalán.

> **"Yo cuando hablo en castellano pienso en catalán. Reivindicar lo hacía entonces, en los sesenta, porque existía un contexto donde el hecho de hablar o no en catalán era un problema político. Pero desde hace años hablo catalán, y punto."**
> *Pere Portabella*

Portabella: Conmigo Carles hablaba en catalán, pero con el resto de la gente en castellano. Gonzalo Suárez y Nunes tampoco hablaban catalán.

Nosferatu: Tú Pere, a poder ser ¿harías siempre cine en catalán?

Portabella: No, a poder ser no, yo cuando hablo en castellano pienso en catalán. Reivindicar lo hacía entonces, en los sesenta, porque existía un contexto donde el hecho de hablar o no en catalán era un problema político. Pero desde hace años hablo catalán, y punto.

Guerín: Pero si además las películas de Pere tienen títulos catalanes...

Nosferatu: Nos gustaría hablar de dos temas: la relación personal con la lengua y las servidumbres que se puedan crear por la política de la Generalitat.

Guerín: A mí lo que me interesa es la crisis que crea en muchos cineastas el saber cuál es la versión original de su filme. Ése es un problema, el cine híbrido. Es un problema virtual también en las coproducciones.

Nosferatu: Pero tú no has hecho nada en catalán ni parece que tengas intenciones de hacerlo.

Guerín: Puedo sorprenderos perfectamente, y en cualquier momento.

Portabella: Primero tendríamos que dejar clara una cosa: una película catalana no la hace sólo el idioma. El mecanismo sólo de la lengua es equivocado. Yo he hecho filmes con actores ingleses que, por supuesto, hablan en su lengua. Pero, claro, esa película es catalana. ¿Por qué? Por estar hecha en Barcelona, y porque mis fantasmas, mis manías, mis costumbres, son de aquí. Que se reconozca que es el cine hecho por un mediterranéo y no, por ejemplo, por un centroeuropeo.

Guerín: Pero tus referentes en **Vàmpir** están más en Dreyer que en reconocer una luz mediterránea y cosas similares.

Jordá: Un cineasta de Lérida ¿qué coño tiene de mediterráneo? ¡Si Lérida se parece a la meseta más absoluta!

Guerín: Podríamos hablar en otros países de un cine nacional popular. Serían los casos de Ford en Estados Unidos, Dovjenko en Ucrania, Renoir en

Francia, Mizoguchi en Japón. Son cineastas que hablan de sus propias culturas, de sus ancestros. Pero son casos aislados, aunque creo que en el País Vasco sí que hay indicios de esto. En Catalunya, sin embargo, no hay absolutamente nada, ni tan siquiera esbozos en este sentido. Pere, desde luego, no representaría lo que entendemos por cine nacional popular. Y yo no lo voy a hacer, porque me siento inepto en este sentido; aunque pensándolo bien, tal vez me interesase hacer algo con "La matança del porc".

Portabella: Esto lo voy hacer yo.

Guerín: ¡Mecagüen!

Nosferatu: Esto, José Luis, lo quieres hacer porque Eustache tiene una película sobre el mismo tema.

Guerín: No, la mía no tendría nada que ver.

Portabella: Insisto, José Luis, yo iba a hacerla, pero si quieres hacerla tú, te la cedo.

Jordá: Habiendo tantos marranos para matar...

Portabella: Pero con un marrano que se mate es suficiente, y si lo matas tú, José Luis, mejor.

Guerín: En definitiva ¿cuáles son los criterios que se deben utilizar para medir el grado de catalanidad de una película? Respecto a eso siempre estaremos en manos de los políticos. A mí me meten en los catálogos de cine catalán de cualquier festival por **Los motivos de Berta**, que está rodada en Castilla.

Nosferatu: Pero Guerín, P.C., tu productora, está registrada en Barcelona.

Guerín: Sí, eso es cierto, pero al final probablemente todo es cuestión de dónde sale el dinero.

Nosferatu: Tú, Jesús, desde tu perspectiva de persona no nacida en Barcelona, pero que tiene ya dos películas rodadas en catalán, ¿hasta qué punto te sentiste obligado a realizar los filmes en una lengua que no es la tuya?

Garay: Yo he tenido una ventaja, en la medida de que siempre he hecho películas muy intemporales y muy irreales, no me ha afectado demasiado la intervención del idioma de base. Quizás si hubiese hecho otro tipo de cine más naturalista, en el que existiese una necesidad mayor de vincular las ideas con la forma de expresarse de los personajes, seguramente me habría afectado más. A mí es una polémica que me resulta un poco estéril; con tal de hacer buenas películas, lo demás... Poner banderas y etiquetas a estas alturas me resulta indiferente. Estamos ante el problema del nacionalismo. Entiendo a quien le excita el tema, y lo respeto. Puedo entender cualquier tipo de excitación, desde los órdenes más directamente ideológicos hasta los culturales. Yo, en mi condición de extranjero entre comillas, que vivo aquí también tengo cierta actitud respetuosa. Catalunya es un país acogedor e integrador, y por ese lado tampoco tengo ninguna queja. Gente radical en el peor sentido existe en cualquier parte. No hay que hacer de esto ningún tipo de carácter.

> **"Yo entiendo que una película es catalana, sueca o lo que sea, según donde se produce, de dónde son los escenarios, quién la interpreta..."**
>
> *Pere Portabella*

No quiero quedarme con la sensación de que hay gente que está trabajando para que haya un solo idioma y coaccionar al otro.

Portabella: Yo entiendo que una película es catalana, sueca o lo que sea, según donde se produce, de dónde son los escenarios, quién la interpreta... **París Texas**, de Win Wenders, está producida en Estados Unidos. Es un filme norteamericano. Pero hay otra dimensión, que es la del autor. En la medida que esa implicación comporte una mayor presencia de su bagaje cultural, esa película será americana pero no se podrá olvidar que está hecha por un autor alemán. Si un director no se implica, sino que asume las leyes de un género, más o menos bien, queda como un elemento más de la producción. Entonces esa película es de donde se ha hecho, y se acabó.

Nosferatu: Hablando de Wenders ¿**Hammet** *(El hombre de Chinatown)* es una película americana o alemana?

Portabella: En este caso creo que queda claro que existe la supremacía del producto sobre el grado de implicación. Siguiendo con nuestro caso, lo que no se pueden admitir son las simplificaciones. Que venga alguien de la Generalitat y diga que si una película está hecha en Barcelona, hablada en catalán y con actores catalanes, ya es catalana. Eso cumple unos requisitos, puede ser aceptable y punto. Pero existen otras combinaciones. Una película hecha por un catalán en Catalunya, pero hablada en castellano, es catalana si el nivel de implicación del que la realiza es innegable.

Jordá: Cuando el Gobierno Vasco inició su política de subvenciones al cine, gente que jamás se había sentido vasca o

muy ligeramente, como Javier Aguirre o Pedro Olea, reivindicaron su vasqueidad y se presentaron allí. Y no fueron aceptados. Porque realmente no eran vascos. En cambio, te guste o no te guste, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem o Montxo Armendariz sí que hacen un cine que corresponde, no sé por qué, a la vasqueidad, que es un concepto que tiene más peso que la catalanidad. La catalanidad, por definición, es charnega, mixta, bilingüe. Me sería muy difícil ver a Euskadi como un país mestizo. La Catalunya en la que yo me siento cómodo es mestiza.

Lo único bueno de vivir en Madrid es que tampoco me obliga a ser español. Allí no se vive este tema de forma tan exasperada.

Guerín: ¿Qué cineasta es madrileño en Madrid? Nadie está obligado, aunque venga de fuera, a hacer cine madrileño. Hay que desmontar el discurso de las fronteras antes de que aparezcan más Le Pen y hostias, y apostar por el mestizaje rápidamente.

Nosferatu: Retomando lo que has dicho sobre el cine vasco, Joaquín, seguramente su situación actual puede no entenderse bien desde fuera de Euskadi. Las pocas críticas que ha recibido Julio Medem por **Vacas** vienen, precisamente, por su uso del castellano en lugares donde incluso hoy en día apenas se habla esta lengua.

Guerín: Sí, puede ser, pero la diferencia con Catalunya es que nadie se atreve aquí a filmar una *barretina*, les da vergüenza ajena, suena como a zarzuela. Ese prejuicio no existe en Euskadi. El término *barretina* es peyorativo, el cine de *espardenya*; por eso nadie lo practica.

Nosferatu: Eso no es del todo cierto, Jordi Grau hizo **El timbaler del Bruch**...

Guerín: Llamáis película a cualquier cosa. Catalunya no tiene imágenes que testimonien ese tipo de mundo: ni de ficción, ni documentales.

Nosferatu: Existe una película de un director no especialmente atractivo, Josep María Forn, que sin embargo muestra muy bien la realidad mestiza catalana, sobre el componente charnego, que es **La piel quemada**...

Guerín: Es la mejor película de Forn, un hombre que precisamente puso esa ley de subvenciones con normalización lingüística. Ahora no podría hacer él mismo un filme así, a causa de la ley que dictaminó. Por lo tanto, antes que normalizar el catalán debe de normalizarse el cine. En mi opinión, antes de que sea catalán primero ha de ser cine. Cine catalán, muy bien. Pero ¿dónde está el cine?

> **"... antes que normalizar el catalán debe de normalizarse el cine. En mi opinión, antes de que sea catalán primero ha de ser cine. Cine catalán, muy bien. Pero ¿dónde está el cine?"**
>
> *José Luis Guerín*

Nosferatu: En los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, sí que hubo un intento de crear un cine nacional con **La ciutat cremada**, **Companys, procès a Catalunya**, etc.

Portabella: Eran encargos de la Administración, ilustrar una página de la historia. Pero eso está enterrado.

Nosferatu: ¿Qué os interesa de lo que se hace actualmente en Catalunya?

Portabella: A mí personalmente, de los realizadores que trabajan actualmente aquí me interesan Guerín y Garay. Y punto. Huerga también, pero ahora sigue un camino completamente distinto, ha dejado el cine en el sentido clásico de la palabra.

Guerín: Yo no tengo los huevos de decir lo que me interesa o no. Es muy difícil opinar sobre los camaradas de trabajo. Mi diagnóstico es pésimo. Ojalá gente que aún está en el estadio del corto pueda cambiar las cosas. No es cuestión de temas, sino qué hace el personal con las herramientas que tiene en sus manos, con la cámara. Lo que define las cosas es nuestra mirada. Si es que hay una mirada. Lo que sí puedo decir es que me encanta **Vàmpir-Cuadecuc**, es un clásico al margen de su nacionalidad, y muy superior a otro filme sobre el mismo tema, sobre la vampirización del cine, que es **Arrebato** de Iván Zulueta. Es una película que sí ha incidido en mí en muchos planteamientos que, por una razón u otra, no he podido llevar a cabo. Cuando Gerardo Gormezano me hablaba de su película **El vent de l'illa**, yo pensaba que con una cámara de 16 mm. y siguiendo los planteamientos de producción que tuvo Pere en **Vàmpir**, hacer un poco lo mismo, la réplica de la película de Gerardo donde en primer término estarían los isleños y en profundidad de campo los colonos (6).

Nosferatu: No podemos dejar fuera de esta charla lo que pensais de la Administración.

Guerín: Pero necesitamos del Estado para hacer películas.

Jordá: También necesitamos de

aviones, que los pone el Estado, de trenes, etc. Si tú vives en un lugar se supone que te darán algo para que sigas viviendo. Si encima en ese lugar quieres ser médico, te darán hospitales y es casi como un derecho natural que no hay ni que reivindicar. Si tú haces películas, como no se realizan de otra manera que con subvenciones, tienen que dártelas por el mero hecho de ser ciudadano. Me parece mal que eso sea imprescindible, preferiría hablar con la industria privada.

La ciudad quemada (La ciutat cremada, 1976), de Antoni Ribas

Guerín: Yo soy partidario de la colectivización de las herramientas de trabajo. Nos tendrían que dar cámaras y moviolas y estatalizar los laboratorios. Y no harían falta tantos derroches increíbles para hacer cine. Cualquier película que no tanga subvención del Ministerio no la tiene de la Generalitat y viceversa.

Producción y Financiación

Nosferatu: Hemos hablado de las subvenciones. Pero ¿y la producción?

Garay: Tendríamos que ponernos de acuerdo con una empresa constructora y crear una cooperativa para que nos construyera un muro a un precio razonable, para poder ir cada día a lamentarnos. Seguramente no resolverá la crisis, pero terapéuticamente será bueno para la salud mental del sector, que está afectada. Hablando en serio, esto está a punto de tocar fondo, si no ha tocado ya.

Nosferatu: Hoy en día resulta desmesuradamente más caro producir una película que en los tiempos de la Escuela de Barcelona. Entonces, Jacinto Esteva con su productora podía hacer una película con poco dinero. Actualmente, un filme de presupuesto mínimo ya resulta muy caro y no se pueden correr aventuras particulares, y eso hace que la gente que tiene capacidad de producir se arriesgue menos.

Portabella: ¿Se arriesga menos para qué? Resulta muy legítimo que un productor quiera sacar una rentabilidad que le permita continuar como tal. Si hace un producto y no encuentra mercado... Nosotros iríamos mejor si el cine comercial español funcionara. Si hubiera una capacidad de convocatoria para los filmes comerciales, a nosotros nos quedarían las migas, y serían unas migas sustanciosas. Pero si falla esto, tenemos muy poco que hacer.

Garay: Si hay una degradación en todo el sistema, las periferias también resultan afectadas. Pero es importante constatar que actualmente la curiosidad de la gente ha llegado a unos niveles muy bajos, no hay ganas de ver cosas nuevas. Estamos en una cultura de marketing, y los productos que no están publicitados y canalizados por los grandes órganos, prácticamente no tienen espacio. Además, existe ahora un fenómeno que no se daba antes: un órgano todopoderoso que dirige bastante a los sectores que pretenden conseguir un tipo de cultura no directamente comercial. No cito este órgano porque está en la mente de todos.

Portabella: Estoy cansado de ver productores que no pueden seguir adelante. Siempre hay excepciones. Pero hay cantidad de películas que las están pasando moradas, tienen cierta repercusión pero no acaban de cuajar... y dejo aparte a Almodóvar y otras excepciones, que las hay. Pero, realmente, películas que se han hecho con el propósito de ser rentables y han fracasado, muchísimas. Esto es lo que hace caer la audiencia aparte de otros elementos señalados, menos curiosidad, menos interés.

Nosferatu: Otros factores entran en juego, como la televisión. Y en dos sentidos: como canalizadora y escaparate de ofertas y como posibilidad de trabajo.

Portabella: La televisión tiene una audiencia enorme cuando pasan determinadas películas españolas. Creo que es una cosa terrible... Lo que más abunda ahí es lo que se denomina el "macizo de la raza". Todos sabemos que Lola Flores y todos estos personajes no existirían si no hubiese un "macizo de la raza" que los mantiene vivos. Estas películas en televisión arrasan; y con Martínez Soria... ¡encantados de la vida con productos que son verdaderos engendros cinematográficos! No hablo en el terreno ideológico, me refiero a que las imágenes son ofensivas y las interpretaciones también. La cu-

riosidad, si la hubiera, debería estar dirigida hacia otro tipo de películas. La gente quiere ver lo que espera ver, pero, eso sí, muy bien hecho.

Nosferatu: ¿Esto no daría en cierta forma la razón a Luis García Berlanga, cuando dice que habría de hacerse un cine que conectase con la gente, pero con cierta calidad?

Portabella: Yo creo que no. Lo sabido y bien hecho resulta peor. La corrección en cosas que no tienen interés también es ofensiva. Prefiero lo incorrecto, pero que sea interesante. Al decir lo que está hecho me refiero a los "géneros" que ya funcionan por inercia y son los que venden. La heterodoxia, la incorrección, es la única vía de escape posible para intentar hacer algo de interés que proponga un tipo de discurso y uso del lenguaje distintos. Después puede interesar o no, o puede seguir caminos equivocados, puede ser lo que quieras, pero si no hay esto...

Garay: En cuanto a la televisión, siempre he pensado que tiene unas fisuras que están muy bien, que se han hecho bastantes cosas interesantes. Es un medio que nunca he desdeñado. Ocurre que el 99% de la producción televisiva, desde mi sensibilidad personal, es vomitiva. Yo, personalmente, no la aguanto, pero hay fisuras que merecerían explorarse. Lo que pasa es que la cadena donde, en principio, se podía trabajar mejor, Televisión Española, está ahora en crisis. Yo tengo un proyecto de una serie con Padrós (7), gótica, de historias fantásticas en la línea de Edgar Allan Poe, de media hora de duración por episodio, con mucha libertad, divertida, que podría estar bien. Con la idea de hacerla en alta definición y explorar las posibilidades de la imagen electrónica. Fue un proyecto muy bien acogido, pero lleva año y medio parado. Es un proyecto que me apetecía mucho hacer, y que estaba pensado para televisión. Pero así están las cosas.

Nosferatu: Es curioso que tu trabajo como productor, Pere, haya sido esencial para el cine español desde Madrid, a principios de los sesenta, y sin embargo, en este aspecto, no has tenido tanta importancia en Catalunya.

Portabella: Porque cuando vine aquí, después de la etapa en Madrid, me pasé a la realización. Produje cosas con Maenza, que en Valencia es todo un personaje, un tipo increíble, pero he producido básicamente mis propias películas. Desde que he regresado al cine, tras mi etapa como senador, el panorama me parece desolador. Lo he dicho varias veces en la prensa y antes lo hemos comentado: los realizadores que me puedan interesar son Garay y Guerín, que ya tienen sus productores. Siempre he producido con subjetividad. Tengo claro que **Los golfos**, **El cochecito** y **Viridiana** son películas que jamás habría hecho como director, pero las vi clarísimas. Incluso el montaje de la productora, la gente que se incorporó, las relaciones entre nosotros, era una respuesta frontal a todo el sistema de producción de entonces y al cine oficial. Nunca opiné sobre los guiones, rara vez hacía observaciones.

"La heterodoxia, la incorrección, es la única vía de escape posible para intentar hacer algo de interés que proponga un tipo de discurso y uso del lenguaje distintos."

Pere Portabella

Luis Buñuel se enfadaba conmigo. Nos sentábamos y me contaba la estrategia del rodaje de **Viridiana** y otras cosas; quería que yo opinara. Le comentaba que los diálogos parecían de la época de la República y que la historia era infecta, con seminarista y pobres... Se mataba de risa. Con su ironía habitual, me decía: *"Pero ¿qué dices? Tú eres el productor y tenemos que hacer la película juntos"*. Y me enseñó el sistema que tenía de numeración de las secuencias. Las llevaba en un papelito y según el número sabía si era exterior noche, interior noche o de pleno día. Y se empeñó en enseñármelo. A mí me parecía que estaba haciendo los deberes. Pero nunca intervine. El guión de **Los golfos** de Saura me lo leí una vez y le dije: *"Vale, pero tú haz lo que quieras"*. En cuanto a Ferreri, era una persona encantadora, siempre he tenido mucha simpatía por él. Nos acostábamos todas las noches a las tantas, en cambio Buñuel se iba a la cama pronto. A las diez ya tenía sueño. Luego se levantaba a las siete de la mañana y me aporreaba la puerta para despertarme. Con Ferreri tenía una relación muy estrecha, pero nunca trabajábamos juntos con el guión. **El cochecito** me lo trajo Azcona, cuando estábamos haciendo **Los golfos**. Me dijo: *"Lee esto, es de un chico italiano que está por aquí, interesantísimo, divertido, un loco"*. Ferreri estaba entonces vendiendo urinarios en las Canarias. Vendía aparatos ópticos y urinarios, y no podía volver porque se había quedado sin dinero. Era la época en que los "mesetarios" (8) estaban en plena euforia. Todos eran unos progres que iban de provincianos jodidos en ciudades cerradas, con una represión sexual del carajo y una empanada marxista-místico-católica pasada por todos los filtros. Entonces aparece Ferreri, que era todo lo contrario. Había trabajado en producción y se metió a realizador. Con Buñuel fue un encuentro con la Historia. Para

nosotros, poder estar con un surrealista durante un tiempo era divertido. Una vez me vino con un papel de calco, muerto de risa, y me dijo: *"Vamos a ver si sabes qué es esto"*. Porque lo único que le había comentado del guión de **Viridiana** era una secuencia muy corta y muy divertida. Y él la empezó a hacer crecer y a poner *gags*. Y ese día me vino con un calco de "La Cena" de Leonardo Da Vinci. Le dije: *"cómo no voy a saberlo, es el cuadro de Da Vinci"*. ¡Ésa era la cena! Y como le faltaban personajes, puso dos eléctricos para que sumaran los trece del cuadro. Si se mira un fotograma parado de la película, te das cuenta de que hay dos personajes, uno que lleva el martillo en la cintura y otro con guantes. El ayudante de dirección quería traer a los extras que faltaban, pero Buñuel dijo que no era necesario y llamó a los dos eléctricos. Estos le decían: *"Don Luis, me quito..."*. *"No, no te quites nada"*, les contestó.

Nosferatu: ¿Hubo algún guión en aquella época que pasara por tus manos además de estos tres?

Portabella: Sí, pero a raíz de los problemas de **Viridiana** saltamos por los aires. Tenía preparada con Ferreri una adaptación de "El castillo" de Kafka. El guión estaba listo, con Azcona. Después estaba el proyecto de "Doña Jimena" de Miguel Picazo.

Nosferatu: Antes, hablando de la Administración y de las subvenciones en tiempos de la Escuela, comentábamos que resultaba más fácil producir determinadas películas. Hoy, los costes se han disparado, no sirven los apartamentos de amigos, no sirven determinadas cosas y las ayudas oficiales prácticamente están desapareciendo. Lo que resulta triste es comprobar que en aquella época, con cortes, multas y desenterramientos de fusiles, se hacían películas que en el fondo estaban cubiertas con las subvenciones oficiales y hoy a gente como vosotros os cuesta sacar adelante un proyecto.

Guerín: Yo no puedo ponerme como ejemplo representativo de nada, no he tenido demasiados problemas. Los tendré, supongo... Me consta que existen, pero la verdad es que hasta ahora he hecho el cine que quería.

Jordá: Bueno, yo he tenido problemas alguna vez, depende. Sí, algún proyecto ha fracasado por falta de financiación, pero también ha sido por falta de habilidad mía en el momento de plantearlo.

"En cuanto a la televisión, siempre he pensado que tiene unas fisuras que están muy bien, que se han hecho bastantes cosas interesantes. Es un medio que nunca he desdeñado."

Jesús Garay

Guerín: Yo es que siempre me he sentido en el mundo de la industria más como un intruso que como un verdadero integrante. A veces pienso, eso sí, que en estos momentos sería completamente inviable poder hacer una película como **Los motivos de Berta**. Hay que plantear otras cosas. Ahora es imposible hacer una película con ocho millones de pesetas.

Nosferatu: Quizás la situación es que no se quieren producir películas que cuestan poco pero que luego no van a dar mucho dinero. Por ejemplo, tú José Luis, no has perdido dinero. Hay películas que están en ese límite, muy ajustadas de presupuesto y con pocas pero justas ganancias.

Guerín: Hoy es casi un milagro conseguir eso, una película que se amortice, son casos aislados. Yo he tenido suerte en este sentido, **Innisfree** nació con 5 millones de plus sobre el coste previsto.

Portabella: En términos industriales, recuperar el dinero al cabo de 15 años no es amortizar una película. En las películas que hicimos en la época de la Escuela de Barcelona, nadie ha perdido un duro, porque después se han pasado por televisión y en aquella época la subvención era suficiente. Pero la rentabilidad de un filme en términos empresariales se debe cifrar en un tiempo determinado, con una inversión, unos ingresos y punto.

Jordá: En lo que comentáis sobre el equilibrio de financiación estoy bastante de acuerdo. Llevo tiempo intentando conseguir llegar a un acuerdo con técnicos, actores, etc., que la gente se sacrifique, rebaje sus sueldos, que en general me parecen exagerados. Que una película española cueste una media de 200 millones de pesetas, cuando no gana más de 20 o 30 millones...

Guerín: Es ridículo, de todas formas, comparado con la media europea.

Jordá: Pero entonces debe plantearse de otra forma. He hablado con varios, con Luis Megino por ejemplo, pero nadie se decide. Si todos se autorebajaran, la media de un filme quedaría en 80 o 75 millones de coste.

Garay: Pienso que todo esto es bastante razonable, pero en el fondo es recurrir a soluciones de

emergencia. Esta solución, rebajar costes, a un plazo razonable y largo es más complicada. En cuanto a los presupuestos exagerados, si los comparamos con el típico modelo que hasta ahora está aguantando un poco como cinematografía nacional europea, que es la francesa, nos damos cuenta de que los nuestros son mucho más bajos. Lo que ocurre, y lo cito un poco de memoria, es que Canal+ invierte 20.000 millones de pesetas, es una gran locomotora. Ha sabido reconvertir mejor la situación de consumo de la industria audiovisual francesa. Ahora empieza a entrar en crisis, pero hasta la fecha ha funcionado razonablemente. Como mucho cubre un 30% del cine nacional en pantalla, mientras que aquí tenemos sólo un 10 o 12%.

Nosferatu: Ante lo triste del panorama ¿qué vías de escape véis?

Garay: Las posibles vías de escape pasan por las conmociones políticas, que exista una voluntad política de articular una actividad cultural como es el cine a la realidad del momento. Todo son agujeros por donde se escapa el asunto. Por un lado, la conducta arrasadora de las multinacionales americanas, que son como verdaderas Normandías, desembarcan por todas partes, y luego los agujeros de televisión, que también es arrasadora, programa 300 películas mensuales y no revierte de una forma razonable en el sector productivo ese movimiento que hay de visionado. Hay que intervenir en estos dos grandes sectores, ver realmente cómo se acota en un terreno propio, cómo se lucha con la competencia de la televisión. Pero esto es complicado, intervienen muchos factores, sería una movida de orden político. Es como un barco que está haciendo agua y se le van poniendo parches, y esto a la larga no sirve, ese Titanic traga mucha agua y la eslora está cada vez más pronunciada.

Portabella: Con el plan de convergencia de Solchaga, las prioridades exigirán unos recortes y austeridad en muchos departamentos que no son prioritarios... y el cine no lo es.

Nosferatu: Los gastos de las Olimpiadas de Barcelona ¿han hecho que desaparezcan subvenciones?

Portabella: No tengo una idea formada sobre esto. Lo que ocurre es que la Administración pasa por períodos críticos. El tema de las Olimpiadas y su déficit es una bolsa que quedará asumida por 50 años. Lo grave es la televisión. La recesión es muy seria. Los que deberían entenderlo son los banqueros, que sin duda están muy preocupados por el 93. Los agujeros de televisiones públicas y los déficits no se resuelven en el 93.

> **"... es mucho más interesante hacer publicidad que no realizar películas malas con el objetivo de que sean rentables y poder tener luego más posibilidades de hacer algo personal."**
>
> *José Luis Guerín*

Jordá: Yo creo que si te empeñas en hacer una película, acabas haciéndola. Pero claro, lo que me niego es a pasearme dos años con el mismo proyecto bajo el brazo... ¡porque me aburro tanto! A la tercera de cambio lo dejo y vuelvo a otro guión... Lo que no tengo es la capacidad de entusiasmo (nunca he tenido mucho entusiasmo, pero bueno) para pasarme un año intentando hablar con la gente que detesto para convencerles de que metan 5.000 duros. Yo no lo hago. Pero se pueden hacer películas. Estoy seguro de que ahora haré una, además, voy a empezarla el día 3 de agosto.

Nosferatu: Pere ha declarado en varias ocasiones que, si tuviera la oportunidad, le gustaría producir a José Luis y Jesús.

Garay: Me parece bien, en principio, que lo haya dicho. Pero también es cierto que debe existir una coincidencia. No es un productor al que puedes llevar un proyecto que tenga unas características económicas más o menos lógicas y que él lo pueda levantar, sino que me imagino que tiene que haber una coincidencia, una complicidad entre ambos. Conozco un poco el cine de Portabella, y también su mundo de intereses, y supongo que para que él pudiera llegar a producir un filme de otro, tendría que haber una situación muy clara. Si de entrada ves que no existirá esta coincidencia, no me parece pertinente presentarle un proyecto. Si tuviera un proyecto de esas características, pues seguramente le tomaría la palabra. Lo que pasa es que tampoco me he movido por ese lado.

Nosferatu: En el tipo de cine en que os movéis ¿qué papel puede jugar alguien como Portabella en calidad de productor?

Garay: Hay tan pocas posibilidades en estos momentos, que cualquiera que tenga visos razonables de capacidad de mover algo es importante. Indudablemente, puede jugar un papel fuerte, influencias culturales y económicas. Otra cosa es que se puedan producir grandes movimientos, algún tipo de escuela, esto siempre es muy azaroso.

Guerín: Por mi parte puedo decir que nuestro cine iría mucho

Joaquín Jordá y José Luis Guerín

mejor con una docena de Portabellas como productores.

Publicidad

Nosferatu: Todos os habéis visto tentados más o menos por el cine documental. ¿Y por la publicidad?

Guerín: Me la han ofrecido ahora en Madrid, y si me la pagan bien la voy a hacer. Creo que es mucho más interesante hacer publicidad que no realizar películas malas con el objetivo de que sean rentables y poder tener luego más posibilidades de hacer algo personal. Ante la precariedad financiera es mejor hacer publicidad.

Nosferatu: Pero tú veías la publicidad como una competencia.

Guerín: El cine me lo tomo en serio. Drove, por ejemplo, hacía una película horrible y decía que era porque tenía cuatro hijos y debía mantenerlos. El público no tiene la culpa de que él u otro cualquiera deba mantener a sus cuatro hijos. Hacer publicidad es por lo tanto más sensato, no has de firmarla. Para mí es mejor que hacer una película en la que no te implicas para nada. Total, prefiero ser una puta de verdad, asumir que mi trabajo sea satisfacer plenamente lo que pide el cliente. Así se lo plantea Víctor Erice, por ejemplo.

Portabella: José Luis tiene dos paternidades. Una es Erice y a veces me hace creer que la otra soy yo, pero el padre y la madre son Erice. Y si este hace publicidad...

Guerín: No es Erice... Mis padres no son de este país. Este es un tema que nunca ha entendido Pere.

Portabella: A mí la publicidad no me interesa nada.

Guerín: Es que la implicación es meramente económica. Aunque hay gente que siente placer haciendo publicidad.

Nosferatu: ¿Estáis seguros de que Erice sólo hace publicidad por razones económicas?

Jordá: Yo creo que Erice puede tener otras razones. Como entre su primera y su segunda película pasan diez años, hacer publicidad es una manera de no enmohecerse para él. Víctor vivía en Bubión, de *post-hippie*, y una vez al mes o dos subía a Madrid para hacer un *spot* que le permitía vivir tres meses más.

Guerín: Pero algo le ha afectado, porque en **El sur**, la escena de la niña con el péndulo tiene mucho de colonia. Pero aún así es difícil encontrar parangón a nivel de puesta en escena en otras películas españolas. Omero Antonutti... escuchar el pasodoble... un minuto y medio tiene el dedo suspendido y no te das cuenta... rigor, precisión del gesto, de cada cosa. ¿No?

Jordá: Volviendo a la publicidad, como medio de experimentación no me interesa demasiado. Bueno, si ahora se me plantease un problema que no supiese cómo resolver, como por ejemplo en la película portuguesa que voy a hacer... y me llegara una oferta publicitaria de Danone, por decir algo, que me permitiera experimentar sobre este problema, sí que la haría. Pero esto creo que no ocu-

rre jamás. Para vivir prefiero utilizar otros medios más afines, menos comprometidos.

Guerín: ¿Compromete la publicidad?

Jordá: Ocupa mucho tiempo, te obliga a desplazarte, a viajar.

Guerín: ¡Ah! Igual me han engañado, me han vendido la moto con la oferta que me han hecho en Madrid.

Jordá: Yo además tengo prevenciones morales sobre la cuestión.

Guerín: ¡Es tan inútil decir esto! Porque si no lo hago yo lo va a hacer otro y encima va a ganar más. Es una batalla perdida. Las imágenes de publicidad son para ocultar, y las del cine para revelar. Se tendría que buscar esa compensación.

Portabella: El mundo de la publicidad es la parodia del cine, pero multiplicado por una serie de personajes que no existen en el cine, que son los creativos.

Jordá: El creativo es el que te da el *story board* y todas esas cosas, quien marca el tono. A Gonzalo Suárez le contratan y no saben quién es. ¿Por qué alquilar a directores de cine para hacer publicidad, cuando no saben ni quiénes son? No utilizan sus nombres como reclamo, son anónimos, y probablemente eso mismo lo haría mejor un chico que lleva diez años en la agencia de publicidad. Gonzalo Suárez me contaba que estuvo aquí haciendo un anuncio de una semana de rodaje, con muchos medios y él, inocentemente, creía que su fama había llegado al medio. ¡Pero nadie le conocía! Cuando terminó el rodaje le preguntaron a qué se dedicaba.

Nosferatu: ¿Quién le contrata entonces?

Jordá: Son las agencias, que han llegado a la conclusión, seguramente falsa, de que un director de cine resuelve una serie de problemas más eficazmente y en menos tiempo. A Víctor Erice no le llaman porque haya hecho **El espíritu de la colmena** y **El sur**, sino porque un día fue y resolvió la papeleta con una cierta destreza. En uno de esos *filmlets* de Erice, uno de Navidades, he visto yo el plano menos representativo de su estilo. Arranca en una camioneta donde hay dos técnicos que hablan, van a dar la luz y se enciende como un pesebre, que en realidad tiene 10 kilómetros de longitud, se van encendiendo lucecitas por puentes, por valles, hasta llegar al pueblo que se ilumina. ¿Qué tiene que ver Víctor Erice con ese plano? ¿De qué le servirá eso para hacer su "membrillo".

"Gonzalo Suárez me contaba que estuvo haciendo un anuncio de una semana de rodaje y creía que su fama había llegado al medio. ¡Pero nadie le conocía! Cuando terminó el rodaje le preguntaron a qué se dedicaba."

Joaquín Jordá

Garay: Yo he hecho algún *spot*. ¡Yo ya he pecado, padre! Desde que decidí dedicarme a esto de la imagen de una forma profesional, todo lo que sea un trabajo razonable lo hago. Me puede ilusionar más o menos... Hay cosas mucho más duras que la publicidad. De todas formas es un desastre, es un medio de muy poco interés, pero que está influyendo en los lenguajes actuales. Está ahí y tampoco se puede desdeñar.

Nosferatu: Citábais la influencia publicitaria en el cine de Erice, pero ¿hasta qué punto crees que podría influir en vuestra obra?

Garay: Lo que ocurre es que la publicidad, normalmente, viene muy marcada, es el encargo más controlado. La experiencia que yo tengo es de que te llegan ya con el *story board* y el director es un mero técnico, salvo encargos como aquel que le hicieron el año pasado a Woody Allen, al que dejaron que diera su toque puesto que era un poco lo que estaban vendiendo.

Nosferatu: Ocurrió lo mismo con el *spot* de Armani que le encargaron a Scorsese y fotografió Néstor Almendros. Volviendo a la Escuela de Barcelona, se ha hablado de la influencia de...

Guerín: Habían modelos que estaban muy bien...

Nosferatu: ... los *spots* publicitarios

Jordá: Yo creo que era al revés. La Escuela de Barcelona, y las obras que de ahí salieron, sí influyó en publicidad. Recuerdo planos de algunos de nuestros filmes que luego los he visto en publicidad. Y no es extraño, porque operadores como Juan Amorós, que trabajaba con nosotros, o Luis Cuadrado, hacían constantemente *spots*.

Proyectos

Nosferatu: Vamos a hablar de proyectos. ¿Qué estáis haciendo ahora? ¿Qué tenéis en el tintero?.

Garay: Tengo un proyecto sobre una novela de Simenon, que se llama "La gente de enfrente". Es una propuesta de una productora francesa que ha adaptado esa novela, que yo casualmente había leído. Me había pa-

recido una buena historia. Simenon, que ha sido muy prolífico, aparte de lo de Maigret tiene muchas novelas cortas. Ésta se desarrolla en un marco exótico, en una república estalinista de los años treinta, frontera con Persia o Turquía. La historia tiene mucha gracia. Una historia de amor en la línea de Simenon, con lo que siempre queda un mundo un poco sórdido y asfixiante. El guión está bastante bien adaptado. Lo ha hecho Louis Gardel, que es un guionista francés de cierto prestigio en este momento. Se planteó como una coproducción y me llamaron a mí. La productora de aquí es Isona Passola, que ya había producido **Despertaferro**, que es un largometraje de dibujos animados bastante original. La protagonista sería Irene Jacob, que está muy bien en la película **La doble vida de Verónica**. Le va muy bien el personaje. La elección, que han hecho los franceses, es muy buena.

Nosferatu: Esta actriz ¿había hecho algo antes de **La doble vida de Verónica**?

Garay: No lo sé muy bien. Yo creo que es una especie de revelación, porque le dieron el premio de interpretación en el Festival de Cannes de 1991.

Portabella: Yo acabo de terminar ahora un encargo de la Generalitat sobre arte en Cataluña. Es un encargo que me propusieron sobre mil años de cultura catalana en media hora. Lo primero que les dije fue lo que no quería hacer: ni un documental de género, ni didáctico, ni un inventariado de nada. Lo que he hecho es rodar este período sin indicar los sitios, con muy pocos escenarios. En vez de correr mucho para acumular cosas, lo he hecho a mi aire, con planos muy largos, planos-secuencias, y en media hora he recorrido desde el románico hasta el arte contemporáneo. Ha sido un encargo, pero lo he hecho con la misma implicación que cualquiera otra de mis películas. Después he hecho otro encargo para la televisión japonesa, con la colaboración de TVE, sobre cuatro escritores y Barcelona. Son Manolo Vázquez Montalbán, Joan Brossa, Carme Riera y Sergi Pamiés.

Ahora tengo de nuevo el encargo de hacer la puesta en escena de una ópera de Carles Santos. El libreto y la música son de Carles, un músico que ha colaborado siempre en mis películas y en algunos de mis guiones. En toda la idea del libreto hay una referencia operística. Puede ser divertido, porque contiene todo ese mundo de colores y de exuberancia mediterránea llevada hasta el extremo, siempre con cierto sentido del humor. La última puesta en escena que hice, hace muchos años, en el 68, fue con una obra de Brossa y música de Carles Santos, "Concierto irregular", en el que se armó un cirio. Era el 68 y nos contestaron todos. Los carcas, porque aquello era agresivo. Los contestatarios, que eran nuestros amigos, porque la obra estaba bien, pero en un contexto, el oficial, para ellos inadecuado. Fue fantástico, lo pasamos divinamente. Y ahora voy a hacer esta puesta en escena de su ópera, que me apetece mucho.

"En Barcelona, para cine, no existe nada. No hay una infraestructura industrial capaz de haber generado proyectos, pero esto no es un problema coyuntural, es un problema estructural muy serio."

Pere Portabella

Nosferatu: ¿Se trata de un proyecto de Santos?

Portabella: Sí, es un encargo de OCSA (9). Le propusieron hace un año hacer una ópera y él me pidió que hiciese la puesta en escena.

Nosferatu: ¿Cuándo se estrena?

Portabella: Se estrena en el Tívoli, justo antes de las Olimpiadas, en julio, creo. No está fijada aún la fecha.

Nosferatu: A propósito, ¿qué piensas de todo lo que se está moviendo culturalmente alrededor de las Olimpiadas?

Portabella: Quizás puede haber mucho ruido y pocas nueces. Efímero y un poco atropellado. Hubo una sicosis de aceleración y rapidez para el proyecto estructural urbano de Barcelona, lo que contagió a aquellos que llevaban la responsabilidad del proyecto cultural. Hubo un período de tal acumulación en el que se estrenaron un montón de cosas a las que la gente no iba porque ni siquiera se enteraba. Aquello no lo digirió nadie. En el fondo de la cuestión, yo creo que hay cosas que funcionan, pero porque vienen de atrás, como el Grec, que tiene más tradición y que puede haber servido para dinamizar otros proyectos. Para cine, no existe nada. No hay una infraestructura industrial capaz de haber generado proyectos, pero esto no es un problema coyuntural, es un problema estructural muy serio.

Nosferatu: Tras este inciso teatral, ¿cuál es tu próximo proyecto cinematográfico?

Portabella: Hay una productora inglesa a la que la C.E. ha encargado que coordine un proyecto, en el que se dedica

un capítulo a un pueblo de cada uno de los países miembros. Yo voy a hacer el de aquí. Por otro lado, tengo una propuesta para hacer una película a principios del año que viene. He propuesto un guión que tengo medio hecho, "Variaciones Goldberg", un tema sobre los encargos.

Nosferatu: Joaquín, ¿qué es lo último en lo que has trabajado?

Jordá: Lo último que he hecho ha sido un guión para La Fura dels Baus. Se trata de un espectáculo teatral para la clausura de la EXPO. Se hará en un lago, donde se desarrollará una especie de batalla naval. Es una alegoría sobre América inspirada en "La tempestad", de Shakespeare, en versión cómica. Luego tengo el proyecto de una película que voy a empezar el 3 de agosto en Portugal, rodada en portugués. Aún no tengo ni un duro, ni producción, pero estoy seguro de que la haré. La haré, además, con un maravilloso productor que he encontrado, cuyo nombre pronuncio con absoluta tranquilidad, aunque se le conoce como "el innombrable", que se llama Pérez Giner.

Portabella: Es encantador.

Guerín: En el Servei de Cinematografía existe una superstición muy extendida. Hay muchas personas que no se atreven a decir Pérez Giner, porque sus socios han ido cayendo sucesivamente: cánceres, aviones que se caen...

Jordá: Esta película, "Monos para Becki", está centrada en la figura de un médico portugués, Egas Moniz, que llegó a ganar el Premio Nobel. Fue el inventor de la lobotomía, un personaje muy curioso. Cuando presenté el proyecto en Portugal, me ofrecieron inmediatamente subvenciones que superaban con mucho el coste de la película, incluso una de ellas de la TV. Pero más adelante, cuando presenté un esbozo del guión, se quedaron horrorizados y dijeron que cómo me había permitido tratar a su gran prohombre con tan poco respeto, con lo que las subvenciones, aunque imagino que existirán en menor cuantía, se fueron diluyendo. Por otro lado la presentaré aquí, al Ministerio, en la próxima convocatoria y estoy absolutamente convencido de que me darán lo que tengan que darme. El presupuesto no será alto.

Nosferatu: Ahora vas a dar clases en Canarias, ¿no es así?

> **"... cuando escribes guiones, practicas el masoquismo como actitud fundamental. Siempre tienes la sensación de que te han estropeado algo que tú pensabas de otra manera, aunque mejore el resultado."**
>
> *Joaquín Jordá*

Jordá: Sí, voy a dar un curso de guión. Los comencé en el 87 cuando fui a Cuba, a una escuela de cine que había allí. Una escuela curiosa para alumnos del tercer mundo, con Fernando Birri.

Nosferatu: Además de esto, ¿tienes en la cabeza algún otro proyecto que te gustaría hacer?

Jordá: Sí, tengo dos o tres más. Pero, ¿qué voy a contar, un argumento? No tiene sentido.

Nosferatu: ¿Son proyectos recientes o algo que arrastras desde hace tiempo?

Jordá: No, yo lo que se me demora mucho tiempo en las manos, lo descarto, lo abandono, porque me pesa y me incomoda.

Nosferatu: ¿Se trata de dirección?

Jordá: Claro, porque los de guión no los considero proyectos, son encargos. No sé lo que me van a encargar pasado mañana. Sí, me han encargado uno de Arsenio Lupin, que me divierte. Una película divertida y simpática, de las de guante blanco. Pero estos son al revés, proyectos que hacen para mí, que me proponen si quiero hacerlos, y los hago o no. Llamo en cambio proyectos a las cosas que yo propongo. Y tengo dos o tres cosas así.

Nosferatu: ¿Sigues traduciendo?

Jordá: Sí, sigo traduciendo.

Guerín: ¡Y qué bien, además!

Jordá: A veces bien, a veces mal. Traduzco con mucho oficio y, por lo tanto, no me plantea graves problemas. Es un oficio mal pagado, pero me compensa por una razón: cuando escribes guiones, practicas el masoquismo como actitud fundamental. Siempre tienes la sensación de que te han estropeado algo que tú pensabas de otra manera, aunque mejore el resultado. En cambio cuando traduces es el revés. Estás castigando a alguien porque, inevitablemente, el resultado es inferior al original, con lo cual si traduces y haces guiones vives una actitud tan compensada a nivel sexual que ya no te hace falta nada más. Es la mezcla absurdamente perfecta. Yo lo hago para seguir practicando eso de escribir. Como a mí no

Carles Gusi y Jesús Garay

me gusta escribir si no me pagan, aunque me paguen poco, me parece bien.

Nosferatu: ¿Y tú, José Luis?

Guerín: A mí me rondan un par de cosas por la cabeza, pero no hay nada concreto. Por otro lado, voy a estudiar la oferta de publicidad de la que hablé antes. Mientras tanto sigo con mis clases de cine. El año pasado di un pequeño curso en la escuela de Mario Onaindia, y este año me ha llamado para ofrecerme un nuevo curso. Supongo que lo haré.

NOTAS

(1) Creemos que Portabella se refiere a **Historia de una chica sola**, película dirigida por Grau en 1969, con Michael Craig, Ángel Aranda, y las actrices de la Escuela de Barcelona, Serena Vergano y Teresa Gimpera.

(2) Película realizada por Ricardo Bofill y su equipo del Taller de Arquitectura en 1970. Ha sido restaurada por la productora francesa Cinq Continents y se proyectó en la Semana de la Crítica del Festival de Venecia de 1991.

(3) La llamada Escuela de Yucatán, más una reunión de amigos que un movimiento, la formaron, a finales de los setenta, gente como Fernando Trueba, Oscar Ladoire, etc.

(4) Ver más información en el artículo dedicado a Jesús Garay.

(5) José María García Escudero fue elegido por Manuel Fraga Iribarne, cuando en 1962 tomó la cartera de Información y Turismo, como el encargado de la Dirección General de Cinematografía. A su amparo debutaron varios miembros de la EOC, con vistas a conseguir productos culturalmente rentables y presentables para los certámenes internacionales. Promulgó en febrero del 63 una ley de censura y en agosto del 64 una regulación de los créditos y subvenciones al cine.

(6) **El vent de l'illa** (*El viento de la isla*, 1988), de Gerardo Gormezano -director de fotografía de casi todos los filmes de Guerín- narra las relaciones entre un militar irlandés, una pintora inglesa y una campesina menorquina en la Menorca de 1738 dominada por las fuerzas británicas.

(7) Antoni Padrós, el autor más célebre del cine *underground* catalán de los setenta, con películas como **Lock-Out** y **Shirley Temple Story**; en ambas colaboró Garay como actor. El último filme de Padrós es **Veronica L.**, co-dirigido con Octavi Martí y exhibido en el Festival de San Sebastián de 1990.

(8) En el denominado "cine mesetario" se incluyeron cineastas como Basilio Marín Patino -por **Nueve cartas a Berta**-, Miguel Picazo -por **La tía Tula**- y el Saura de **La caza**.

(9) Olimpiada Cultural Sociedad Anónima.

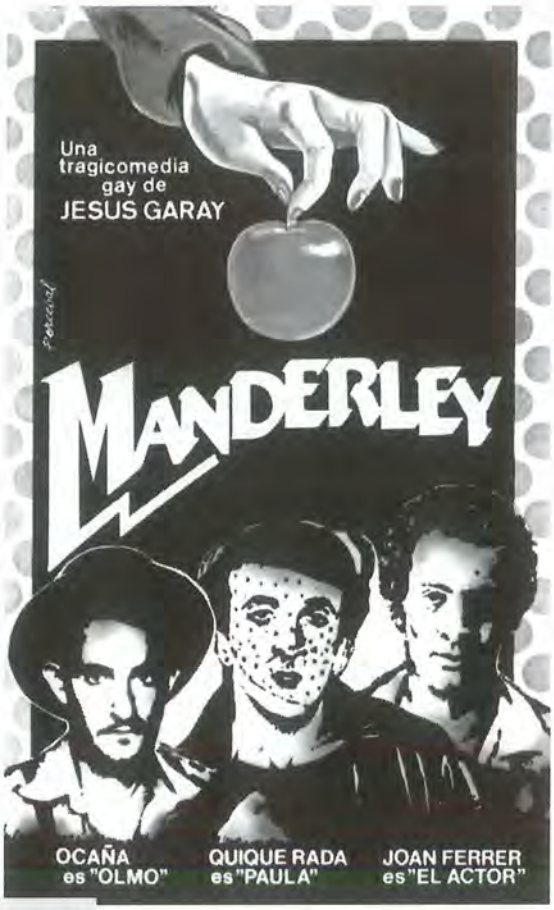
Dante no es únicamente severo (1967), de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá

LAS PELÍCULAS DEL CICLO

Manderley

(Manderley. Jesús Garay, 1979)

Dirección: Jesús Garay. **Productor ejecutivo**: Víctor Oller. **Fotografía**: Carles Gusi. **Montaje**: José María Aragonés. **Música**: José María Cañate. **Decorados**: Felipe G. de Paco. **Sonido directo**: Joan Quilis. **Intérpretes**: José Ocaña, Enrique Rada, Joan Ferrer, Pío Muriedas, Rebeca y Antonio Martín. **Duración**: 105 m. aprox.



Tres amigos dejan la ciudad para confluir en una casa de campo: han de pasar allí el verano huyendo de diversas crisis personales. La levedad de las situaciones irá enmarcando ese espacio temporal de una pátina melancólica, de un discurrir indolente. Detrás de sus fantasías, unas más míticas y otras más prosaicas, se va erigiendo la decepción.

Recordando. Anoche soñé que volvía a rodar **Manderley**. Lo cual querría decir levantar el precario campamento en una ruinosa casona de la Cantabria profunda. Ruina que, por imperativos de la ficción, debía de mostrarse como habitable. Dormir en los sacos, entre los cables de los focos y las patas de los trípodes. E ir acumulando la incertidumbre de lo que nos depararía la sala de visionado cuando un mes después aterrizásemos en el laboratorio, con unos miles de metros rodados en película de 16 milímetros, algunos severamente forzados, tanto por falta de potencia luminosa como por ganas de experimentar.

Caótica, desestructurada, imprevisible: algo así resultó cuando meses después concluyó el montaje.

Pero tenía los ingredientes que, en mis especulaciones en aquella época, -el "qué hacer" cuando al fin pudiera acceder a un proyecto profesional-, debería de tener un filme: mínimo equipo, sonido directo (Eclair y Nagra, pues aún no eran tiempos digitalizados), situaciones creadas a partir de la improvisación, y de la concurrencia del espacio aislado tanto para técnicos como actores. (O sea, un documental de límites difusos, o una ficción que se documentaliza).

Y tres "reinas" si no del technicolor, sí de cierto pintoresquismo visual. Pero sobre todo, unos tipos con una elevada carga vivencial y humana, en la que no se debería de excluir cierto patetismo. (Y más adelante, al contemplar esos apuntes de retrato, añádase la nostalgia, pues paradójicamente, quizás el más vital, habría de morir muy pocos años después).

Lo único con lo que no conté fue con que mi idea de hacerles coincidir a los tres en el mismo plató no dejaba de ser un tanto ingenua.

Por eso, al final sólo pude contar con dos, y hubo que buscar a toda prisa un tercer personaje-actor, funcionando como una especie de contrapunto. El que observa un tanto desde lejos la escena, casi un punto de vista crítico. Con el escepticismo de un narrador.

Con el cambio de relación entre los personajes, la función seguramente se convirtió en otra cosa. Una nueva alteración, una improvisación; una imprevisión, a lo peor. Pero de eso precisamente trataban las pretensiones de **Manderley**: de poner en marcha un proyecto adaptable a las circunstancias. Ingenuas intenciones que aún concebían las posibilidades del cine como abiertas y cambiantes.

Jesús Garay

La Bañera

(La Banyera. Jesús Garay, 1989)

Director: Jesús Garay. **Ayudante de dirección**: Pepe Nadal. **Productor ejecutivo**: Ricard Figueras. **Montaje**: Marisa Aguinaga. **Guión**: Jesús Garay, Gustavo Hernández y Ricard Figueras. **Fotografía:** Llorenç Soler. **Música**: Javier Navarrete. **Efectos sala**: Joan Quilis. **Intérpretes**: Muntsa Alcañíz, Pep Munné, Mercedes Sampietro, José María Pou, Rosa Novell, Ovidi Montllor, Pep Ferrer, Pau Riba, Eva Moreno y Angel Jové. **Duración**: 97 m. aprox.

Andrea, una actriz que lleva una irregular carrera en el extranjero, regresa a la ciudad. Víctor, su hermano, por el que siente una fuerte atracción, acaba de salir de una institución siquiátrica con una inquietante laguna en su memoria.

Su interés por un piso abandonado, y concretamente por su cuarto de baño, le lleva a iniciar una continua inmersión en las aguas turbias de una bañera -las que constituyen los restos de un oscuro crimen-, que va adquiriendo un tono ritual. Finalmente el de una invocación a una mujer asesinada en el mismo lugar.

Andrea inicia la busqueda de respuestas. Las obsesiones de los dos hermanos se van acentuando, hasta hacerse confluyentes.

Considerando. Diez años después de haber hecho **Manderley** me metí en un proyecto que era exactamente todo lo contrario.

¿Por qué? Sería muy largo de explicar suponiendo que pudiera llegar a hacerlo satisfactoriamente.

Intentémoslo breve y parcialmente: quizás por los contrastes que prefiguran planteamientos tan radicalmente diferentes.

Pues, si **Manderley** basaba en su falta de argumento casi su razón de ser, **La Bañera** intentaba erigir la "ficción" en su estado más evidente. Lo cierto es que si el primero era un filme improvisado y abierto, he aquí otro cerrado y artificioso. Necesitado de una complicada maquinaria, de una preparación, de esas que requieren años de por medio. Medido hasta ese punto maníaco que se va dibujando en viñetas: *story board* según la acepción americana. Confiado a las visiones de escenarios especialmente construídos para la cámara. Decorados a la búsqueda de un equilibrio entre lo que es real y lo que se debería de desprender de lo soñado. Lo onírico, en su acepción pedante. De la ensoñación sin ir más lejos, o de ciertas fantasías más o menos consentidas. En fin, pretensión un tanto complicada que ya había intentado aplicar en películas anteriores (Sobre todo en **Pasión lejana**): la arquitectura del delirio seguramente tiene en las fabulaciones cinematográficas a un fiel aliado. Quien sabe...

Jesús Garay

Los Motivos de Berta

(Los Motivos de Berta. José Luis Guerín, 1983)

Dirección y guión: José Luis Guerín. **Jefe de producción**: Alejo Loren. **Fotografía**: Gerardo Gormezano. **Música**: Franz Schubert. **Piano**: Jean-Louis Valero. **Soprano**: Arielle Dombasle. **Ambientación**: Andrés Sánchez Sanz. **Vestuario**: Marta y María Antonia Carral y Miguel Guillén. **Sonido**: José Luis Mendieta. **Intérpretes**: Silvia Gracia, Arielle Dombasle, Iñaki Aierra, Rafael Díaz, Juan Diego Botto, Raúl Freire, Carmen Avila y Cristina Bodelón. **Duración**: 118 m. aprox.

Sotoluengo, un pueblo de la meseta castellana, árido, seco, marrón y gris, triste. Como la propia tierra, Berta, una adolescente solitaria que progresivamente se va distanciando de los juegos infantiles de sus compañeros, se repliega hacia un radical ensimismamiento apenas sin poros. Su mundo es el de la fantasía, el de la negación de la realidad que la amordaza en sus relaciones con los que la rodean.

Algunos críticos se apuntaron con **Los motivos de Berta** un tanto para la profesión, un golazo en las despistadas y a menudo asfixiantes redes de los distribuidores, que en tantas ocasiones han llevado al malditismo a cineastas o películas que no tenían ninguna vocación o intención de entrar en esa categoría. **Los motivos de Berta**, como su propio director José Luis Guerín reconoce, se estrenó gracias al apoyo incondicional de la crítica, decidida a no permitir que pasara desapercibido el indudable talento de un cineasta de veintitrés años no dispuesto a plegarse ante los convencionalismos y la uniformidad el cine del momento. Una serie de avatares con la distribuidora, Globe Films, frenaron a la película, le cambiaron la duración y algunas intenciones, pero dejaron intacta su total coherencia y su férrea originalidad.

Resumiendo el puntilloso seguimiento al caso de la distribución de **Los motivos de Berta** que hizo Marcos Ordóñez a partir de declaraciones de José Luis Guerín (1), la película fue utilizada por Globe Films para conseguir la licencia de distribución de dos películas extranjeras. Lo que se había anunciado como un preestreno para la crítica, se convirtió en un estreno de tapadillo, abierto al público en las tres sesiones de un solo día. *"Para mi asombro"*, explica Guerín, *"y en vista de las contadísimas invitaciones, la sala se llenó hasta los topes y unos días más tarde, por el Ministerio me enteré de que se había cobrado la entrada, recaudándose 27.000 pesetas por las tres sesiones, con lo cual Globe Films conseguía una segunda licencia de importación"*. Hecha la ley que debía proteger el cine español

frente al extranjero, la trampa estuvo a punto de cepillarse las posibilidades de darse a conocer de uno de los debuts en largometraje (hay que precisar que Guerín ya tenía una rica experiencia en los formatos no canalizados por la industria) más sorprendentes del cine español. El problema es que la distribuidora ya había impedido llevar a cabo el proyecto tal y como Guerín lo había concebido: tuvo que filmar en negativo de color, posteriormente pasado a blanco y negro, y reducir el montaje original de tres horas, desechando más de sesenta minutos de metraje. Con el apoyo unánime de la prensa, el filme superó las dificultades y se estrenó en Barcelona en febrero de 1985. De todas formas, Guerín se siente plenamente responsable y bastante satisfecho del resultado final.

Los motivos de Berta es el reflejo de una actitud, la natural plasmación del ideario de un cineasta que tiene muy claro su rechazo, el aburrimiento que le produce, la eterna repetición en los modos de filmación del cine supuestamente moderno, y más bien adocenado por las técnicas de televisión. Es el decantamiento abierto por la senda de los cineastas admirados: de Bresson toma el gusto por los objetos y por unas imágenes que se toman su tiempo para expresar; de Tati recupera la utilización, a veces exagerada, de los sonidos; de Flaherty, la habilidad para convertir en algo especial una imagen documental, como la de un tractor arando la tierra; de Renoir el gusto por el campo y la naturalidad de un día de comida al aire libre. Se pueden detectar en la película, y se ha repetido constantemente, las huellas de otros cineastas como Victor Erice o Dovjenko. Pero Guerín tiene una extraña maestría para citar sin resultar pedante, para aprender sin copiar. Y sobre todo, para crear un mundo peculiar, poblado de innumerables sugerencias, a partir del proceso de maduración de una adolescente encorsetada en un medio rural, de la dura e intangible barrera que separa el tiempo infantil del tiempo de la razón, significados en esa bifurcación de un camino en dos, que la bicicleta de Berta tendrá que elegir.

La imagen, y sus combinaciones con el sonido, son el centro de información y de sentimientos de **Los motivos de Berta**. Los diálogos son escasos y completamente secundarios. Igual que la elección del blanco y negro tiene un motivo estético perfectamente válido en el conjunto de la película, la palabra queda supeditada al lenguaje de las imágenes, con el que Guerín experimenta sin hacer una película experimental. Si cada encuadre está perfectamente medido, cada sonido cuidadosamente elegido para ampliar los significados de la imagen, no es para crear un rudo tratado de teoría cinematográfica, sino para provocar un torrente de emociones, para expresarlo todo sólo con los elementos imprescindibles: los breves planos iniciales, que presentan a los personajes, y los definen sin explicar nada de ellos; la sucesión de breves imágenes de elementos marcados por la destrucción o la muerte que sigue al suicidio del personaje de Iñaki Aierra; el momento en que Berta le dice al niño que no le ha tocado, para completar la regla del juego del escondite, pero evidenciando una segunda lectura que indica su alejamiento de la etapa infantil, completada con el sonido de un columpio en *off* en la escena siguiente, que acabará mostrando al niño balanceándose solitario; la inmediata conexión que se produce entre Berta y el loco, con unas miradas y el ofrecimiento de un caramelo, el venerado *cassette* que reproduce la cinta con lentitud...; simples, pero llenos de significados abundan, y crean un estilo fascinante.

Cuando Guerín habla saltan al instante sus reverencias a determinados cineastas o poetas, y la importancia casi obsesiva que da a la mirada. **Los motivos de Berta** es por una parte una muy válida asimilación personal de las enseñanzas de determinados cineastas y por otra un trabajo esmerado y gozoso sobre la mirada en tres dimensiones, la del espectador, la del director y la de los personajes. Guerín estudia al detalle su mirada sobre unos personajes acostumbrados a escrutar en el horizonte un campo inacabable, a descubrir lo nuevo o lo raro en un mundo que cambia imperceptiblemente. Guía, pero no maneja al espectador, para que descubra significados y sentimientos en largos planos, hondas miradas y sugerentes gestos.

El tiempo y el espacio quedan deliberadamente indefinidos a lo largo de la película: nunca se conocen las dimensiones exactas del pueblo, ni el conjunto de la casa de Berta, ni se mencionan hechos de su pasado, ni las razones que han llevado al lugar al equipo de rodaje de una película, ni el tiempo que transcurre en el conjunto de la acción o entre determinadas secuencias, como también es indefinible, larguísimo e instantáneo al mismo tiempo, el paso de la niñez a la adolescencia, marcado como en el caso de Berta, por íntimas y extrañas sensaciones.

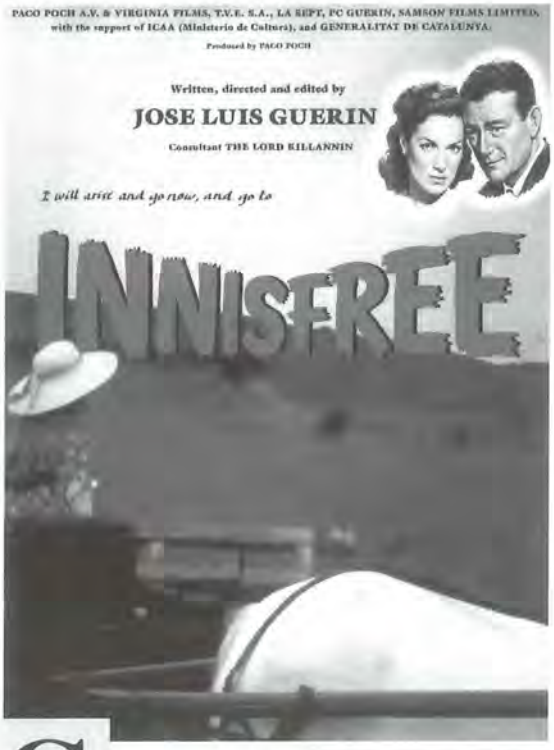
(1) Marcos Ordóñez: "**Los motivos de Berta** de J.L. Guerín, o el extraño caso del filme que nunca existió". El Correo Catalán. Barcelona, 8.9.1984.

Ricardo Aldarondo

Innisfree

(Innisfree. José Luis Guerín, 1990)

Dirección y guión: José Luis Guerín. **Fotografía**: Gerardo Gormezano. **Ayudantes de dirección**: Manel Almiñana y Germán Lázaro. **Sonido**: Licio M. Oliveira. **Dirección artística**: Sindria Segura. **Música**: Víctor M. Young. **Asesor**: Lord Killanin. **Intérpretes**: Padraig O'Feeney, Bartley O'Feeney, Annalivia Ryan, Anne Slattery y los habitantes de Cunga St Feichin. **Duración**: 110 m. aprox.



Casi cuarenta años después de que John Ford realizase allí "El hombre tranquilo", la cámara de José Luis Guerín vuelve a los mismos parajes en los que se rodó el mítico filme. Allí se guarda aún no sólo el recuerdo (vivo en los supervivientes, lleno de referencias históricas en los demás habitantes) de su filmación, sino también la particular forma de ver la vida de la Irlanda profunda que Ford quiso retratar.

RUTAS DE INNISFREE

1. La ruta de José Luis Guerín

El camino elegido por José Luis Guerín en el momento de hacer su segunda película larga -tras la notable y poco vista **Los motivos de Berta** (1983)- no podía ser más original, ni tampoco -por eso mismo- más arriesgado: a mitad de camino entre el documento y la ficción, sin actores propiamente dichos (no ya "estrellas") y sin otro argumento que la cultura y el lenguaje en varias de sus formas; casualmente, son rasgos que comparte con el tercer largo de Víctor Erice, **El sol del membrillo** (1992), aunque probablemente esa afinidad deba muy poco al azar, y sea producto de idéntica voluntad de expresar, no ya sentimientos, ideas, doctrinas asumidas o peripecias autobiográficas, sino una preocupación por la naturaleza y la situación del cine en una etapa de crisis generalizada, de comercialismo rutinario, de plagios vergonzantes, de falta de imaginación -y, por tanto, de auténtica ambición-, de conservadurismo en el peor sentido de la palabra: no es consecuencia de una reflexión que conduce a la conclusión de que hay que revitalizar el lenguaje clásico, como mejor o única manera de restablecer los puentes con el público quemados durante los años 60 y 70. Eso sería **La Belle Noiseuse** (1990) de Jacques Rivette, no Spielberg y sus secuaces.

Lógicamente, otras virtudes compartidas por Guerín y Erice son la extremada modestia, la discreción de no alzar la voz, la absoluta sencillez y accesibilidad de sus películas más recientes... si es que los mecanismos de distribución y exhibición -dominados por la rutina, la vulgaridad y el sensacionalismo, cuando no ocupados- les permiten acercarse al espectador, y si entre el público sobreviven todavía personas curiosas e interesadas por la suerte del cine, y no entregadas al magma del "audiovisual", ya que, curiosamente, quienes dicen apostar por el nuevo conglomerado victorioso suelen ser los más ciegos ante obras que auténticamente se mueven en ambas aguas, como sucede con las dos películas a las que me estoy refiriendo: son puro cine, pero que no desdeña la utilización de otros formatos como medios (en el caso de Erice, en la práctica), y que, dado "el estado de las cosas", tendrá que llegar a su público, fundamentalmente, a través de la televisión; de hecho, si las televisiones tuviesen algún sentido de la responsabilidad y fuesen mínimamente conscientes de su posible especificidad, si fueran como debieran ser, hubieran encargado y financiado ambos proyectos, que además se venderían por correo en *videocassettes*, para ser contempladas y pensadas en la intimidad de cada cual.

2. La ruta hacia Innisfree

Es evidente, creo, por lo que llevo escrito, que ni

Guerín ni Erice se apuntan a un concepto del espectáculo quizá caduco, en todo caso, fuera del alcance del cine español en general, y -si se me apura- del europeo; tampoco son -aunque el camino permanezca abierto, sobre todo si se reflexiona acerca de la narración lo bastante como para que cobre sentido seguir contando- relatos; son, como casi todo el cine de Godard, y buena parte del de Straub, Oliveira, Rivette, el difunto pero bien vivo Eustache, Pialat, Rohmer, Raúl Ruiz, Robert Kramer y algunos más -no muchos, por desgracia, pero tampoco tan escasos como su circulación en España puede hacer creer- "ensayos", reflexiones a menudo lindantes con la poesía, que toman la realidad por materia prima y punto de partida, para transfigurarla mediante la visión cinematográfica.

Si les importa la luz, es para iluminar y dar a ver, no para llamar la atención ni recrearse en imágenes llamativas o estetizantes ni en efectos especiales; tienden al plano fijo, o al más funcional movimiento "manual" de la cámara, y no a la embriaguez de la *steadycam*; no abusan del montaje, y redescubren las virtudes olvidadas de la yuxtaposición, como Griffith o los pioneros soviéticos, pero siempre para abrir nuevas puertas, para crear sugerentes resonancias, no para canalizar el significado hacia un mensaje unívoco y cerrado.

Más que la comunicación, les preocupa el conocimiento; la cámara es, para ellos, un útil, una herramienta, no un ídolo de barro ni un becerro de oro, pero es, no hay que olvidarlo, un instrumento de precisión, que debe ser usado con cuidado, con atención, con una finalidad precisa, sabiendo que su presencia altera, modifica o condiciona la realidad; es decir, que debe utilizarse con un sentido ético, que no comprenderán quienes se mofen de la famosa máxima godardiana (o no la crean vigente): *"un travelling es una cuestión moral"*.

Que la reflexión sea sobre un pintor, Antonio López, y su trabajo, o un cineasta, John Ford, y su mundo, es lo de menos. Tampoco se trata de excursiones guiadas por un museo, de reportajes de divulgación cultural, de homenajes cinefílicos -ni cínicos ni ingenuos-, ni de monumentos hagiográficos, aunque es quizá revelador que ambas películas tomen como punto de partida la afinidad y la admiración por un artista, vivo o muerto, cinematográfico o no: indica que existe en Erice y en Guerín, pese a su diferencia de edad, un común deseo de echar raíces, de entroncarse en una tradición, de ser eslabones de una cadena. De ahí proviene, sin duda, la artesanal modestia con que hacen su trabajo, el tono confidencial y respetuoso con que interpelan al espectador, su obsesión por la materia y su dedicación a la tarea de construir, casi con sus propias manos, una película que nada debe, en todo caso, a ninguna otra, que abre -¿sin proponérselo?- nuevos caminos, que explora -sin proclamarlo a los cuatro vientos- territorios inhollados, no mirados, por el cine anterior, ni siquiera por aquellos cineastas que Erice y Guerín han adoptado, voluntariamente -los han elegido, como decía Borges-, como respectivos precursores.

Se dirá que **El sol del membrillo** o **Innisfree**

son artefactos culturales, accesibles a condición de conocer aquello en lo que vuelcan su atención Erice y Guerín. No lo creo: en ninguno de los dos casos me parece imprescindible haber visto la obra de Antonio López o saber quién es de antemano -ya sabremos bastante al término del filme de Erice-, ni haber visto **The Quiet Man** (***El hombre tranquilo***, 1952) o las demás películas de John Ford; siempre conviene, pero en sí, por lo que valen, no para poder entender lo que dicen Erice o Guerín, que es perfectamente comprensible: basta con prestar un poco de atención, y no distraerse pidiéndole peras al olmo. Se trata de películas autosuficientes, nada parasitarias, y -aunque exigentes, ricas y complejas- de sencillez y claridad ejemplares.

3. Innisfree libre

Que José Luis Guerín no cuente por medio de **Innisfree** una historia no impide en modo alguno que la película tenga argumento e incluso, si se me apura, intriga, ya que, en el fondo, lo que trata de hacer es desvelar un misterio; no, claro, quén mató a nadie, sino cómo John Ford vio o creó la Irlanda que aparece, viva y fascinante, en **El hombre tranquilo.**

Lo primero que descubrió Guerín al llegar al lugar de los hechos es que el famoso Innisfree no existe realmente, sino que es una creación del espíritu, un sitio tan mítico e imaginario como Yoknapataupha County en la obra de William Faulkner, Macondo en la de Gabriel García Márquez o, más cerca, Región en varias novelas de Juan Benet. No le extrañó demasiado, ya que sabía que Monument Valley, que existe en Utah, sirvió a Ford de escenario para *westerns* ficticiamente situados en media América del Norte, desde Dakota a Texas, Nuevo México y Arizona.

Existe el río Innis, y en él una isla y unas ruinas, pero, ¿de dónde salían plazas, tabernas, iglesias, praderas, colinas, puentes, ríos y estaciones de ferrocarril? Guerín tuvo que recorrer varios condados, en auténtica labor no ya de localización, sino de reconocimiento, como si se tratase de una indagación detectivesca. Al fin, fue hallando las piezas y logró recomponer el rompecabezas geográfico. En el camino, descubrió que la realidad, incluso tras el impacto de la propia película y, sobre todo, del paso de más de un cuarto de siglo, se parecía sorprendentemente al país soñado, recordado a través de los relatos de sus padres, imaginado por Ford desde su América natal. Lo que permitía "pescar", sin necesidad de discursos explicativos, la naturaleza del trabajo cinematográfico de Ford, la estilización a la que sometía la realidad para extraer de ella una verdad significativa, comprensible para quienes jamás hayan puesto pie en tierra irlandesa y reconocible para los propios moradores de la región.

Pero más allá de los paisajes, la geografía urbana, los edificios y los objetos, pervivían las costumbres, los ritos, la música, la afición a contar

y exagerar historias, a cantar y beber cerveza o whisky, a bailar o tocar instrumentos, a reunirse para rememorar los días de lucha por la independencia y los agravios cometidos por los ocupantes ingleses. Y todo eso seguía vigente por obra y gracia de las personas, algunas de ellas nacidas después del rodaje de **El hombre tranquilo** y que nunca habían visto la película antes de que Guerín organizase un pase en el pueblo que le sirvió de base. Pero los tipos humanos, sus gustos, sus aficiones, permanecían casi intactos, y se trataba de hacer un buen *casting*, de encontrar entre los actuales habitantes a los más adecuados, a los que más y mejor se correspondiesen con sus antepasados cinematográficos.

No eran, lógicamente, intérpretes profesionales, aunque quizá facilitase las cosas el que, como alguien dijo, todo irlandés es un actor y un narrador, y que lo que fundamentalmente se les iba a pedir era precisamente que contasen historias ante la cámara, a ser posible olvidándose de su presencia.
Se podría decir, pues, que **Innisfree** es algo así como el documental de una ficción, que rastrea las raíces auténticas de una fabulación, las huellas que ha dejado en la Irlanda de finales de los años 80 una película americana rodada en 1951 y lo que queda aún de la materia prima de la que se valió Ford para crear esa imaginería.

Que lo registrado con su cámara por Guerín en 1990 sea tan conmovedor y emocionante, tan divertido y hermoso como lo que trasfiguró con ayuda de una historia ficticia y de grandes actores americano-irlandeses o nativos John Ford casi treinta años antes no hace sino certificar el éxito insospechable *a priori* de la audaz empresa acometida por el joven cineasta español, que ha reconstruído, como si hiciese un viaje en la máquina del tiempo de H.G. Wells, con un desfase de casi tres decenios, el espacio en *off* del magistral filme de John Ford, lo que había a los lados del encuadre, en el contracampo imaginario de ciertos planos de **The Quiet Man**, a la espalda de la cámara. Por eso no es raro que ese espacio recobrado esté poblado de fantasmas, que oigamos sus voces, y que entonces veamos con los ojos de la memoria -si conocemos la película- o de la fantasía -en caso contrario-, aún antes de que un inserto o una foto fija procedente del filme de Ford nos lo recuerde, la escena ausente que ese lugar, esa luz, esa música evocan.

No creo preciso decir que la belleza del proyecto es sólo comparable a su audacia y su originalidad.

4. Retorno de Innisfree

Una experiencia -pues no creo que sea, en realidad, un experimento- como la que supone concebir y realizar **Innisfree** representa, por fuerza, desplazarse fuera de la rutina y del entorno de nuestro cine en una medida tal que nada puede ser después igual que antes, por mucho que ya previamente la trayectoria incipiente de Guerín fuese individual y "disidente" con respecto al grueso del pelotón. Lo mismo sucede, en la obra de Erice, con **El sol del membrillo**: son películas que suponen tal salto en el vacío, tal paso de siete leguas hacia lo desconocido que plantean a sus autores un grave problema, como si fuesen astronautas aterrizados en un planeta lejano. Porque es imposible volver a la plataforma de lanzamiento, y sin embargo en ese planeta no hay ya nada que encontrar, ni sería lícito dedicarse a explotarlo hasta agotar sus recursos. No queda más solución que saltar a otro, y para ello tienen donde elegir: a falta de medios con que alcanzarlas, todas las estrellas. Hay que esperar, pues, con tanta curiosidad como impaciencia, con tanta incertidumbre como esperanza, el siguiente paso adelante de estos raros y audaces cineastas-buscadores, que marcan una dirección y un sentido a este cine sin sorpresas, sin rumbo ni vanguardia que hoy padecemos, pero que, en realidad, sólo lo señalan para sí mismos, y cada uno el suyo, porque no son cabecillas de ningún movimiento, ni líderes de una "escuela" cinematográfica, ni crestas de ninguna "ola", sino meros individuos terriblemente solos lanzados a la aventura.

Puede parecer extraño que las tentativas más osadas y conseguidas de lograr que el cine siga ensanchando su territorio y desarrollando su propio lenguaje vengan de un país cinematográficamente tan de retaguardia y tan conformista como España, sin industria digna de tal nombre y con una producción cada vez más dependiente de las ayudas externas; de un cine, sobre todo, que parece progresivamente sumido en una crisis de creatividad aún más grave que las estrecheces financieras que pueda padecer. Pero quizá sea más fácil aspirar al infinito a partir de cero, saltar al vacío desde el desierto, arriesgarlo todo cuando no se tiene nada -o apenas- que perder. Lo raro es, en el fondo, que sean tan pocos y que tengan tan escasos seguidores los que se atreven, cada cierto tiempo, a dar un paso al frente. Porque sólo nos salvan las contadas excepciones.

Miguel Marías

Dante no es únicamente severo

(Dante no es únicamente severo. Jacinto Esteva y Joaquín Jordá, 1967)

Dirección y guión: Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. **Producción:** Filmscontacto. **Montaje**: Juan Luis Oliver. **Fotografía**: Juan Amorós. . **Intérpretes**: Serena Vergano, Enrique Irazoqui, Romy, Carmen Romero. **Duración**: 75 m. aprox.

Todo gira en torno a la imposibilidad de la narración. Una mujer pretende entretener a un hombre, al estilo de "Las mil y una noches", contándole diversas historias que, inevitablemente, se encabalgan y se contagian hasta acabar por anularse. Su empeño, que no tarda en revelarse vano, sólo consigue demorar la catástrofe.

Ha pasado tanto tiempo, y muchas cosas las he dicho tantas veces, que me aburre repetirme y repetirlas... No sé muy bien por dónde empezar, qué decir... Supongo que ya he contado en alguna ocasión el origen del extraño título, al que algún crítico pretendió sacarle abstrusos simbolismos, cuando no tiene otro que el azar. Introdujimos, Jacinto y yo, varios papelitos en un sombrero, con frases sacadas al azar de libros elegidos al azar, y la mano de Romy se encargó de elegir uno que provenía, si no recuerdo mal, de las "Memorias" de Ilya Ehrenburg. El azar estuvo desde un principio en el proyecto, y era justo que el azar se encargara de coronarlo.

Azar fue, en buena parte, que de los cuatro (o cinco) proyectos iniciales de cortometrajes sólo llegaran a realizarse por aquellas fechas dos, el de Jacinto, titulado **La Cenicienta**, y el mío, cuyo título no consigo recordar pero era algo así como **Dos en uno**. Fueron filmados en breve tiempo, una semana cada uno de ellos, con el intervalo de más o menos un mes entre los dos. Primero el de Jacinto y después el mío. Sólo en el momento de revisar el material para iniciar el montaje acabamos de darnos cuenta de la posibilidad de fundirlos para alcanzar la longitud de un largometraje. Creo que fui yo quien trazó el esquema, aprovechando y desarrollando una de las ideas que ya estaba bastante explícita en mi *sketch*. Era una idea muy de aquel tiempo, relacionada con textos de los semiólogos estructuralistas franceses, como Roland Barthes, a los que me sentía muy afín: la imposibilidad de la narración. Aunque tal vez sea mejor decir: la fragmentariedad y la dislocación como único hilo conductor de un discurso narrativo, que podía tener diferentes sentidos, e incluso carecer por completo de él, según el orden aleatorio en que se barajaran sus elementos. Yo partía de "Las 1.001 noches", clave que sugería con el

traje orientalizante que vestía Serena en la primera secuencia y con los compases de "Scherezade" de Rimsky-Korsakov que la acompañaban. Una mujer pretende entretener a un hombre contándole diversas historias que, inevitablemente, se encabalgan y se contagian hasta acabar por anularse. Su empeño, que no tarda en revelarse vano, sólo consigue demorar la catástrofe. Y el tiempo del empeño el que necesita para que funcione el relato del chiste del "comepiedras". Como Jacinto contaba básicamente, aunque a través de profusos vericuetos, una historia unitaria, era fácil introducirla dentro de este esquema. Vimos, desde el momento en que adoptamos esta idea, que necesitábamos más elementos de nexo. Y en esta tarea fue inestimable la aportación del montador, Juan Luis Oliver, un hombre muy intuitivo y dotado de un precisísimo sentido del "corte". A él le dedicamos la película.

Juanito Oliver murió a pie de moviola, casi ante nuestras propias narices. Es una historia que merece ser contada. Él andaba siempre sobrecargado de trabajo, como montador de *filmlets* publicitarios, y solíamos montar con él a horas intempestivas, de noche y aprovechando sábados y domingos. Uno de esos domingos llegamos Jacinto y yo a la sala de montaje a primeras horas de la tarde, donde ya nos esperaba Juanito Oliver. Al poco rato tropezamos con una complicación, y para resolverla Juanito dijo que preferia estar a solas y nos mandó a tomar una copa. Las copas fueron más de una, y al regresar, al cabo de un par de horas, encontramos a Juan sentado en una butaca, con la barbilla apoyada en el pecho, las piernas abiertas y entre ellas un charquito de pis. Estaba claro que había muerto, aunque procuramos comprobarlo con los medios que estaban a nuestro alcance. Arrancar un espejo del cuarto de baño y ponérselo ante la boca. El espejo permaneció impoluto. Y tampoco reaccionó cuando prendimos una cerilla y se la acercamos a la punta de la nariz, macabro test que acababa de leer en una novela policíaca. No sabíamos qué hacer. Se me ocurrió llamar a un tío lejano mío, que era médico forense y Catedrático de Medicina Legal de la Universidad de Barcelona. Le conté la situación, y me dijo que ni se me ocurriera mover el cadáver, que lo mejor en tales casos era llamar a Urgencias avisándoles de la existencia de un enfermo grave. Los de Urgencias llegarían y al ver al supuesto enfermo dirían: *"Este hombre está muerto"*. Entonces había que sacar un billete de 500 pesetas y replicar: *"¡Qué va a estar muerto, qué va a estar muerto!"*. Y se lo llevarían en la camilla. Así ocurrió.

Después nos tocó la difícil tarea de comunicar a su mujer que era viuda. Fuimos a su casa y preguntamos por Juan. La mujer se sorprendió y dijo: *"Yo creía que estaba con vosotros"*. Era muy celosa, posiblemente con motivo, y pasó inmediatamente a indignarse y a preguntarse con quién se la estaría jugando. Farfullamos que sí, que no, que sí había estado con nosotros pero que ya no estaba, y así, poco a poco, le explicamos su cambio de estado civil. Recuerdo que su primera reacción fue abofetearnos a ambos y gritar: *"¡Me lo habéis matado!"*. Y en cierto modo era cierto.

La película estaba prácticamente terminada y se encargó de las últimas tareas Ramón Quadreny.

Vuelvo atrás, al período de la búsqueda de elementos de nexo. Procedían de dos fuentes: material de archivo y material filmado. Y en ambos casos, de manera involuntaria o voluntaria, seguía interviniendo de manera decisiva y afortunada el azar. Por ejemplo, para el prólogo (creo recordar que el filme está dividido o, por lo menos, así lo dijimos, en un prólogo, seis escenas y un epílogo) pedí al Archivo de No-Do en Madrid unos planos de batallas navales. Enviaron en lugar de ello unas imágenes de la demolición de las ruinas de Santander después del incendio de los años 40, cuya utilización fue de lo más conveniente. Otro. El desfile de modelos del Hotel Ritz fue filmado por Jacinto sin pensar en su ubicación precisa, y sirvieron luego para contrapuntear la carrera de coches que yo saqué del archivo. Y también: las imágenes de la intervención quirúrgica en el ojo (una sencilla reducción de cataratas) proceden de un documental médico de un oftalmólogo amigo de Jacinto, cuyo nombre ahora no recuerdo. Sí, se llama Dr. Salgado. Muy escalofriantes en sí, nos sirvieron de sistema de puntuación, de "alarmas" con que despertar los sentidos adormilados del espectador, alertarle de que debajo de la piel dorada y tersa del filme se oculta un gusano. Pero también nos sugirieron después la secuencia final, la única que rodamos conjuntamente Jacinto y yo.

A los pocos meses de terminar la película, fue invitada al Festival de Hyères (Francia), que entonces disfrutaba de bastante prestigio y equivalía, más o menos, a lo que luego fue la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes. Yo no pude ir, porque desde principios de los 60 carecía de pasaporte por haber firmado una carta dirigida a Fraga protestando de las torturas a los mineros de Asturias, pero según me contaron Jacinto y Carlos Durán, aparte de algunos comentarios diver-

tidos (alguien dijo que estaba filmada bajo el LSD, extremo que Claude Chabrol se sintió obligado a desmentir con absoluta seriedad), tuvo una fría acogida.

Más adelante, **Dante** fue al Festival de Pesaro. Esta vez sí pude acudir, pues a ultimísima hora conseguí el pasaporte, gracias a los buenos oficios de un abogado que me pidió, a cambio, que le presentara a Oriol Regás, dueño de "Bocaccio", y llegó a ser, durante un tiempo, su asesor jurídico. Salimos Jacinto y yo a los diez minutos de obtener el pasaporte en un Ferrari rojo que se acababa de comprar, y en menos de 24 horas llegamos a Pesaro, en la orilla del Adriático, después de atropellar media docena de conejos y abollar el coche contra un pilón de la plaza mayor de Pesaro. Era un Festival de los llamados de "izquierda", con pretensiones vanguardistas, punto de cita de la mejor crítica europea. El plato fuerte de aquel año era el *New American Cinema*, y dentro del Festival normal concurrían dos películas españolas, curiosamente antagónicas, representando dos maneras que entonces nos parecían diametralmente opuestas de concebir el cine: **Nueve cartas a Berta** y **Dante no es únicamente severo**. Y esto favoreció a ambas, porque la crítica polarizó sus opciones. La más tradicional, vinculada en muchas ocasiones a los partidos tradicionales de la izquierda, amaba la película de Patino, y detestaba **Dante**, que le parecía una aberración escapista. Y la otra, aquella en la que se incubaba el izquierdismo de los años posteriores (estamos en 1967), viceversa. Dimos una agitada conferencia de prensa en la que manifestamos que ante la imposibilidad de describir, por culpa de la censura, la realidad de España, preferíamos tratar su "imaginario social". Eran, más o menos, los postulados de la Escuela de Barcelona. Dijimos también que nos negábamos a seguir siendo el paño de lágrimas de la "mala conciencia" de la intelectualidad europea, la expresión del luto y la tristeza lorquianas, etcétera, cosas que, en mayor o menor medida, asumía e incorporaba la película de Basilio. Conceptos que alteraban la rutina de la izquierda, y que no siempre fueron bien entendidos. Los fascistas de Pesaro, por ejemplo, saludaron en cierta ocasión con el brazo en alto nuestra entrada en un bar, y quiso entrevistarnos el corresponsal de una agencia de prensa llamada "Anti-Kominform", a la vez gente como Dusan Makavejev nos aplaudía entusiasta y los críticos suecos nos comparaban a Eisenstein y Dziga Vertov. El resultado fue el Premio "Filmcritica" y el Pentagrama de Oro para la mejor música. Y, al regresar a España, una multa de unas 200.000 pesetas del Ministerio de Información y Turismo porque en la presentación de la película dije, según el oficio enviado, que *"ante la imposibilidad de hablar en catalán, que era mi lengua, porque no me entenderían, prefería hacerlo en italiano"*.

Joaquín Jordá

El encargo del cazador

(El encargo del cazador. Joaquín Jordá, 1990)

Dirección y guión: Joaquín Jordá. **Productor ejecutivo**: Joan Antoni González i Serret. **Ayudante de dirección**: Chus Gutiérrez. **Montador:** Iván Aledo. **Fotografía**: Carles Gusi. **Sonido:** Licio Ferreira. **Intérpretes**: Daría Esteva, Rosa María Esteva, Annie Settimo, Romy. **Duración**: 90 m. aprox.

La reproducción de algunos fragmentos de las últimas, y caóticas, filmaciones del realizador Joaquín Esteva, se mezclan en tono documental con declaraciones y recuerdos de las personas que le conocieron a lo largo de su vida: profesionales del cine y la cultura que trabajaron con él, amigos, mujeres que le amaron y, sobre todo, su hija Daría, auténtico motor del proyecto y nexo de unión del filme, tanto como la figura del propio Esteva.

El primer impulso, aún inconsciente, para realizar **El encargo del cazador** intervino sin duda con la llamada de "El País" para comunicarme la muerte de Jacinto y pedirme que escribiera una nota necrológica. No sé muy bien por qué acepté (me gusta poco escribir para la prensa, y menos ese tipo de cosas), es posible que la sorpresa me impidiera reaccionar, y en el par de horas que mediaron entre la aceptación y el dictado por teléfono desfilaron por mi cabeza montones de imágenes y sensaciones. Recordé con gusto la última vez que nos vimos, en 1969, en el "Alfredo" de Santa María en Trastevere, contemplando, estupefactos, desfilar ante nuestros ojos, con una rapidez endiablada, las lancetas del reloj de la iglesia de enfrente. Era un espectáculo alucinante: el Tiempo había enloquecido, y se perseguía a sí mismo. Y con bastante amargura la última vez que "no" le vi, muchos años después, cuando recibí una invitación para la exposición que iba a celebrar en Madrid, y no acudí. ¿Por qué? No lo sé. Tal vez el presentimiento de que su pintura no iba a gustarme, o, más aún, la dificultad en reanudar una relación que de íntima había pasado a prácticamente nula.

Los restantes empujones fueron llegando de manera pausada. A los dos años, más o menos, otra invitación esta vez de Manuel Delgado, Catedrático de Antropología Cultural de la Universidad de Barcelona, a participar en un homenaje a Jacinto, descubierto por él como *"antropólogo salvaje"*. Eso me hizo gracia, pero el acto me parecía muy académico, muy institucional, y, a la vez, muy "aprovechado". De la "antropología salvaje" de Jacinto, que sí me intrigaba, había derivado, al socaire de la reciente muerte de Carlos Durán, en un híbrido homenaje a la Escuela de Barcelona, y estaba decidido, y así lo dije, a rechazar la invitación. Entonces recibí una llamada de Daría, la hija de Jacinto, a la que había visto en un par de ocasiones cuando niña. Me dijo que me había reservado un billete y una habitación y que me esperaba en Barcelona. Esta repentina e inesperada intrusión de lo "familiar", de la "privacidad" (me contó que ella era la auténtica promotora del homenaje a su padre, que el cava y la bodega que patrocinaban el acto, detalle que también me había chocado, pertenecían a su tío, el hermano de Jacinto; luego comprobé que eran excelentes, Gran Caus), me hizo cambiar de idea. En Barcelona me emborraché mucho, hablé mucho, y me divertí mucho. Por primera vez en bastante tiempo, me sentí a mis anchas en la ciudad de ahora, sensación que casi no he vuelto a percibir, a la vez que recuperaba sentimentalmente parte de la de antes, los 60's de la Escuela de Barcelona.

El mecanismo de arranque, todavía sin nombre ni objetivo preciso, ya estaba en marcha. Faltaba el último toque. Vino a los pocos meses, cuando Daría me propuso que diera un montaje definitivo a las 10 horas de película que Jacinto había rodado en Mozambique y otras partes de África, en 1970. Dije que sí sin pensarlo demasiado, pero en el avión, de vuelta a Madrid, lo viví con cierto malestar. El encargo de manejar el material de un muerto tenía algo de necrofílico que me desazonaba. Y, además, era repetir una operación que, por lo menos en parte, ya se había producido en **Dante no es**

únicamente severo. A medida que iba rechazando esa idea, me asaltaba otra: ¿por qué no convertirla en un ensayo biográfico sobre Jacinto? En lugar de trabajar un material muerto, intentar revivir a su autor. Así que llegué a Madrid, se lo conté a Daría y le pareció bien. Casi diría que era lo que realmente ella había pensado, pero no alcanzaba a formular.

Recibí de Daria todo tipo de material e informaciones: textos, cartas, cintas, fotos. Hablé con muchas de las personas que habían frecuentado los últimos años de la vida de Jacinto, los más desconocidos para mí. Y con todo ello, confeccioné una especie de guión: fundamentalmente un elenco de temas, personas y lugares. Una guía suficiente para formular y proponer el proyecto.

¿A quién? Desde el primer momento entendí que el único posible interlocutor era TVE, que entonces vivía una fase mucho menos crítica de la postración que ahora la anonada. Y en TVE encontré una persona excepcional, que quiso y supo ver más allá de las pocas páginas escritas y de las imprecisas palabras mías que las acompañaban: Manuel Pérez Estremera. En muy poco tiempo, gracias a su ayuda y a la de Salvador Agustí, se dio luz verde al proyecto, siempre que yo supiera limitarme a un presupuesto de 18 millones que estimé, como después se comprobó, razonablemente suficiente.

Entonces se me plantearon tres problemas: 1) A quién confiar la producción, ya que utilizar la vieja marca de la Escuela de Barcelona, Filmscontacto, como era lógico y habría sido mi deseo, resultaba imposible por estar desaparecida o en manos desconocidas; 2) qué tono dar a un filme que, necesariamente, tenía que estar sustentado en entrevistas, para alejarme de los tics del reportaje televisivo sin caer, por ejemplo, en los del docudrama; y 3) cómo escapar, que no vencer, a la comparación que muy probablemente podía establecerse con el excelente **El desencanto** de Jaime Chávarri. Estaba claro que la solución a 2) y a 3) era la misma: descubrir el planteamiento adecuado a la historia que me proponía contar.

Acudió en ese momento en mi ayuda, gracias a una voz amiga, un concepto de Freud: el de "novela familiar". Dice, más o menos, lo siguiente: cuando en un grupo familiar se produce una abundancia considerable de comportamientos neuróticos, cabe pensar que los roles parentales están mal distribuidos, y la labor del analista consistirá en descubrir cuál es el reparto adecuado. Quede claro para el lector que he hecho una lectura cinematográfica, y en términos de *casting*, de lo que Freud enuncia de otra manera, pero la esencia es similar.

Decidí, pues, tratar las personas entrevistadas como "personajes" de un guión que sólo escribió la realidad, y al conjunto del material documental como elementos de una estructura de un filme de ficción. Este formulado, aparentemente tan simple, me dio en todo momento preciosas y precisas indicaciones sobre el encuadre que dar a los personajes, sobre la iluminación y la pátina que, durante el rodaje, y después, en el "etalonaje", debían recibir, sobre el ritmo que marcar a las entrevistas y sobre cómo debía ser el montaje.

Todo ello fue posible, como siempre suele decirse pero en este caso con absoluta y agradecida sinceridad, gracias a la inestimable colaboración de Daría Esteva que, además, ofreció una impresionante interpretación, del operador Carles Gusi, del montador Iván Aledo, del sonidista Licio Ferreira, de la ayudante de dirección Chus Gutiérrez y de los restantes miembros del reducidísimo equipo. En este párrafo he recurrido al repertorio de los tópicos para no verme obligado, como sería justo, a extenderme en, por lo menos, cuatro o cinco páginas más de merecidísimos elogios. Confío en que ellos sabrán entenderlo.

No fue tan afortunada la solución al primer problema. Descargada la elección de Filmscontacto, se me ocurrió proponer la producción, que ofrecía un sabroso bocado del 15% del presupuesto global en concepto de beneficio industrial, a Manel Esteban. Era una manera de compensarlo por su trabajo de operador de las 10 horas de película rodadas en África por Jacinto, que habían estado en la base del proyecto actual. El aceptó, pero yo no la primera de las marcas que me propuso por incompatibilidad con uno de sus socios, ese personaje tan entrañable y que es imprescindible mantener bajo el nombre de "viejo enemigo". Ofreció entonces una segunda marca que, a las pocas semanas de preparación, se asustó ante lo que consideraba un "punto negro" del proyecto, una semana de rodaje en la República Centro-Africana que después, ante nuevas dificultades acumuladas, fue sustituída por una mañana de filmación en el Zoo de Barcelona. Y se retiró. La sustituyó el Institut de Cinema Català, que se limitó, sin aportar más, al traba-

jo burocrático de producción y posproducción. Eliminada la semana africana, el rodaje duró otras dos y un día, repartidas entre Barcelona, Madrid e Ibiza, y se desarrolló con menos incidentes de los normales y en un clima que hay que calificar de excelente, terminando a primeros del año 90. A primeros de abril contábamos con un montaje de 2h. 20m. que a mí me parece mucho mejor que el actual de 1h. 40m., y que Iván Aledo y yo defendimos cuanto pudimos ante TVE. El argumento fundamental del Ente era que una duración tan prolongada le obligaba a programar la película en horas excepcionales y de escasa audiencia. A mí no me importaba, y creo que habríamos vencido la batalla por agotamiento de no producirse la intervención, a nuestras espaldas, del Institut de Cinema Català que, para cobrar el tercer plazo del presupuesto, firmó un documento aviniéndose a las condiciones estipuladas y exigidas por el organismo estatal. Entregamos la copia en junio de 1990. Y desde entonces no ha merecido ningún pase por parte de Televisión. Sus razones tendrá, y no me siento capacitado para entrar en ellas. Y eso es todo.

Joaquín Jordá

Nocturno 29

(Nocturno 29. Pere Portabella, 1968)

Dirección: Pere Portabella. **Director de producción**: Jaime Fernández-Cid. **Ayudante de dirección**: José Luis Ruiz. **Montaje**: Teresa Alcocer. **Guión**: Joan Brossa y Pere Portabella. **Diálogos**: Joan Brossa. **Fotografía**: Luis Cuadrado. **Música**: José María Mestres Quadreny. **Pianista**: Carles Santos. **Cantante**: Anna Ricci. **Sonido**: Jordi Sangenís. **Intérpretes**: Lucía Bosé, Mario Cabré, Ramón Julià, Antonio Tàpies, Antonio Saura, Joan Ponç, Jordi Prats, Luis Ciges. **Duración**: 90 m. aprox.

Situado en el año 29 a partir del final de la Guerra Civil, este filme carente de argumento convencional, busca una serie de efectos chocantes conectados con la realidad de la época, valiéndose de una sucesión de paradojas visuales extraídas de la vida cotidiana de una pareja.

Resulta difícil sintetizar en una sinopsis convencional el argumento de un filme que nació con el propósito de navegar en sentido contrario a las tendencias narrativas del cine. Su más inmediato precedente es **No contéis con los dedos**, el anterior cortometraje realizado por Portabella, y tras él la tradición vanguardista que palpita en la poesía de Joan Brossa -coguionista del film- y los precedentes del grupo "Dau al Set".

A partir de un título que cifraba el número de años que España llevaba viviendo en tinieblas tras el fin de la Guerra Civil, **Nocturno 29** pretende establecer un discurso esencialmente visual. Sus primeras imágenes, rodadas sobre un negativo de sonido que ofrece un insólito contraste que Portabella repetiría en **Vàmpir/ Cuadecuc**, son de una apabullante belleza. La retina del espectador queda sensibilizada para introducirse en el acúmulo de sugerencias que el filme propone después.

De acuerdo con los mismos planteamientos que se hallaban en la base del discurso contrapublicitario de **No contéis con los dedos**, las imágenes de **Nocturno 29** adaptan al ritmo de un largometraje una sucesión de paradojas visuales extraídas de la vida cotidiana de una pareja. Un hombre sentado ante el televisor parece contemplar las imágenes de un desfile militar, pero de pronto extrae de sus órbitas dos ojos de cristal. Ése es tan sólo uno de los ejemplos de las múltiples proposiciones con que Brossa y Portabella bombardean al espectador a la búsqueda de efectos chocantes mucho más conectados con la realidad española del momento que lo que a simple vista puede parecer. En un escrito de la Junta de Censura dirigido a Portabella se le advertía que, en la página 6 del guión, *"que el hombre que orina se dedique a otro menester"* y, posteriormente *"suprimir caravana de coches oficiales"* y *"que los tricornios no sean identificables"*.

En un texto remitido al Festival de Pesaro, donde se proyectó la película, Portabella afirmaba: *"El cine de autor, siendo un cine político en el caso del cine español, en su búsqueda para la adecuación de un lenguaje cinematográfico que corresponda a una visión consciente y profunda de la realidad española, ha de librarnos al mismo tiempo de fórmulas y soluciones narrativas que corresponden a otras culturas y que, por su mismo desarraigamiento con la nuestra, carecen de sentido, acelerando el proceso descolonizador tan necesario como urgente en nuestro panorama cinematográfico".*

Desgraciadamente, la mínima incidencia social de este tipo de cine hizo que la realidad fuese otra. Apenas doce mil espectadores pasaron por taquilla entre 1968 y 1975 y, según un reportaje del periodista Miguel Beyrat publicado en la prensa de la época, *"la tarde que fui a ver **Nocturno 29**, de Portabella, en el cine Publi, de Barcelona, una llamada anónima había denunciado a la policía que iban a poner una bomba. Alarma, sustos, registros, y, por fin, la gente tranquila. Alguien me comentó que había oído decir a un funcionario de la Policía en confidencia con un acomodador:* Pues... ¡a verdad es que no me explico que quieran poner una bomba. No hay quien entienda eso". Paradójicamente, quizá el funcionario estaba en lo cierto. En Nocturno 29 no hay nada que entender. El sólo hecho de haber producido una película de estas características en la España franquista ya era, en sí, una provocación política.

Esteve Riambau

Puente de Varsovia

(Pont de Varsòvia. Pere Portabella, 1989)

Dirección: Pere Portabella. **Producción**: Joan A. González. **Montaje**: Marisa Aguinaga. **Guión**: Pere Portabella, Octavi Pellissa y Carles Santos. **Fotografía**: Tomás Pladevall. **Música**: Carles Santos. **Dirección artística**: Pep Durán. **Intérpretes**: Paco Guijar, Jordi Dauder, Carme Elies, Ona Planas, Josep María Pou, Jaume Comas, Francesc Orella, Pep Ferrer, "Fura dels Baus", Carles Santos. **Duración**: 90 m. aprox.

El filme nace de una noticia casi irreal leída en un diario: un buzo es hallado muerto en un bosque quemado. Este hecho interrumpe las relaciones afectivas de tres personajes -una profesora de biología, un escritor recientemente galardonado y un director de orquesta- que son el epicentro de una película que se enriquece con multiplicidad de personajes aleatorios y episodios de apariencia autónoma.

Estrategias para cruzar un puente sin necesidad de moverse

"¿Por qué uno ha de andar de este modo por la vida tomando sobre sí las cosas tan extrañas...?"

(R. M. Rilke: "Poemas a la noche")

El **Puente de Varsovia** (1989) constituye la ruptura de un silencio fílmico mantenido durante trece años por Pere Portabella tras la realización de **Informe General** (1976) y, al tiempo, la recuperación momentánea de un cineasta cuya trayectoria acaso resume una de las tentativas más arriesgadas y fértiles de impugnar los regímenes de ficción normativos en el cine español. En ese corto intervalo, sin embargo, no ha quedado precisamente muda una corriente crítica beligerante, cuando no hostil, con los filmes que como éste rehusan adscribirse a ese movimiento de retorno al "buen sentido cinematográfico" que se proclama desde las filas de los expendedores de dietas.

Así, en estos tiempos de ampliación de la visibilidad en el espacio audiovisual y cuando cabía pensar que todo estaba metabolizado en el ya enciclopédico territorio fílmico, **El Puente de Varsovia** fue recibido con los cuchillos en la boca y algún que otro insulto cuando se presentó dentro de la Quincena de Realizadores del 43 Festival de Cannes de

1990. A ello hay que añadir el no menos tronante y severo castigo que se le propinó algún tiempo después con motivo de su pase por televisión al recomendarse la "huída", sencillamente "no verlo", desde las páginas de un respetable periódico que imparte doctrina e imprime carácter.

Nada más lógico, por otra parte. El grado de adherencia al cine de Pere Portabella era más tolerable en los años sesenta y setenta, porque **No compteu amb els dits** (1967), **Nocturno 29** (1968), **Cuadeuc-Vàmpir** (1970) o **Umbracle** (1972) circulaban restrictivamente dentro de la ola experimental que atravesaba el cine europeo, e incluso **Informe General** (1976) se beneficiaba de la simpatía inmotivada de los roedores antifranquistas, elementos todos capaces de producir, como es el caso, una cierta legitimidad histórica a su obra. **El Puente de Varsovia**, por el contrario, procede por exclusión de referentes políticos obvios y se mezcla con el retroceso del experimentalismo como proyecto y la consiguiente deslegitimación de tales aventuras por parte de una zona de la crítica cinematográfica que reacciona visceralmente cuando la rareza amenaza con ser abundante. Ese desplazamiento, ese repliegue actual hacia los márgenes más tibios y tranquilizadores del "buen decir" cinematográfico convierten **El Puente de Varsovia** en un ejemplo molesto. Y lo es porque no se articula en torno a una "promesa de comprensión". De hecho, el único cierre narrativo reconocible, la única sutura interna es la "explicación" de una muerte: la de un submarinista absorvido accidentalmente por los depósitos de agua de un avión forestal y precipitado desde el aire sobre un bosque en llamas.

No sucede de igual modo con los restos de **El Puente de Varsovia**. Lo decisivo es "producir enunciados", depositar o amontonar solicitudes estéticas, impedir cualquier abrochamiento, dejar en posición flotante, suspendidos, otros tantos trayectos imposibles. Ello sucede con la operación que conecta una errática suma de referentes pictóricos reconocibles (Magritte para contemplar un paisaje, Ingres para recorrer unos baños, Mies Van der Rohe para amueblar una fiesta...) no ya a la "decoración" de los inútiles paseos de los personajes, sino al subrayado de la función puramente fruictiva del plano o la secuencia (las vistas aéreas del Delta del Ebro son tratadas como una superficie pictórica...). Así ocurre también con la *performance* musical de Carles Santos, que aparece abruptamente y cuya justificación mínima es dar entrada a un personaje (por cierto un músico), o con la interpretación, entre bloques de hielo, de un preludio del "Tristán

e Isolda" de Wagner cuyo escenario paradójico es un mercado y cuyo gozne diegético es formar parte de un sueño o de una emisión televisiva.

Igualmente germinativo es el deambular por la tópica de los géneros sin promover enganche alguno donde colgar el proyecto. La burla cruel hacia unos intelectuales sin más horizonte que ajustarse las máscaras se soporta en los esquemas de la comedia, la sucesión de los *travellings* por el exterior de la ciudad, los interiores vacíos o los paisajes en las estrategias del documental y la anécdota del triángulo amoroso en las orillas del melodrama.

Los distintos personajes que habitan **El Puente de Varsovia**, y especialmente los que forman los lados de ese triángulo amoroso, son un leve pretexto argumental para verificar la suerte de quienes oscilan entre cruzar el puente del pasado (llámese Varsovia) y no hacerlo. Arquetipos sucintos (el novelista, la profesora, el músico...) dispuestos para promover una reflexión acerca de quienes se consumen melancólicamente instalados en la nostalgia y no en la memoria y quedan abandonados a la repetición o la indiferencia porque no es de sus opciones de lo que se quiere hablar en **El Puente de Varsovia**, no es de su insatisfacción de lo que se trata.

Título de una imaginaria novela premiada en el pregenérico, título a su vez de una hipotética y nunca cumplida adaptación cinematográfica en el genérico que aparece veintitrés minutos después y título general del filme, **El Puente de Varsovia** se erige también en un irónico, elusivo e indirecto ajuste de cuentas con el pasado cinematográfico de Pere Portabella, porque las tradiciones cinematográficas que lo nutrían son "usadas para ser abusadas".

Si un filme, cualquier filme, no propone ningún análisis en concreto de sí mismo pero prohíbe ciertas vías de aproximación, éste ataca frontalmente la reducción de lo decible fílmico y se justifica en la mera sensualidad de los enunciados, en el efecto de información de unas imágenes aptas por sí solas para ensanchar los efectos de saber acerca de los mecanismos de la representación. Algo ciertamente incómodo e inconveniente, tal parece, en el cine español contemporáneo.

Vicente Ponce